

Wesen und Technik der Malerei

Ernst Kiesling


HARVARDIANA
ACADEMIA IN NOV·ANG
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS





HIERSEMANNS HANDBÜCHER

BAND II

HIERSEMANNS HANDBÜCHER

BAND II

ERNST KIESLING

WESEN UND TECHNIK DER MALEREI

EIN HANDBUCH FÜR KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

MIT 10 TEXTABBILDUNGEN
UND 17 VOLLBILDERN



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1908

9

HIERSEMANNS HANDBÜCHER — BAND II

WESEN UND TECHNIK DER MALEREI

EIN HANDBUCH FÜR KÜNSTLER UND KUNSTFREUNDE

VON

ERNST KIESLING

MIT 10 TEXTABBILDUNGEN
UND 17 VOLLBILDERN



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1908

VORWORT

Dies Buch enthält außer Mitteilungen langjähriger, in der Technik der Malerei gesammelter Erfahrungen, auch Betrachtungen über die Grundsätze der Kunst der Malerei, wie sie in den Werken der großen Meister aller Zeiten zutage treten und wiederkehren. Es ist geschrieben für Künstler und Kunstfreunde, in der Voraussetzung, daß es für den einen Wissenswertes, für den andern Anregendes enthalten wird.

Wenn ich meine Erfahrungen und Ansichten über Malerei und deren Technik der Öffentlichkeit übergeben konnte, so habe ich dies besonders dem seltenen Vertrauen zu danken, welches mir Herr Verlagsbuchhändler Karl W. Hiersemann entgegenbrachte. Ferner habe ich zu danken für freundliche Beihilfe bei diesem Unternehmen Herrn Geheimrat Professor Dr. Ostwald, der mir in liberaler Weise wertvolle Ergebnisse seiner neuesten maltechnischen Untersuchungen speziell in der Pastell- und Temperatechnik zur Verfügung stellte, Herrn Geheimrat Professor Anton von Werner für die mir freundlichst erteilte Erlaubnis, eine Reproduktion seines Bildes „Der 19. Juli 1870“ verwenden zu dürfen, sowie meinem lieben Kollegen, Herrn Bildnismaler Anton Klamroth, für seine schätzenswerten Mitteilungen über Pastellmalerei.

Leipzig, im Dezember 1907.

ERNST KIESLING.

INHALT



EINFÜHRUNG

„Die Malerei ist eine Wissenschaft."
Leonardo da Vinci.

Wohl keine rückliegende Zeitperiode war von so kritischem Geist erfüllt als die jetzige. Die Gegenwart will die Umwertung aller Werte herbeiführen. Alte Traditionen, an deren Aufrichtung die Menschheit Jahrtausende gearbeitet, will sie zerstören und neue Formen für Staat, Religion und Künste schaffen.

Diese auf den verschiedensten Gebieten unseres Kulturlebens in Erscheinung tretende Bewegung hat auch in der Malerei Platz gegriffen und mannigfache, häufig sogar gegensätzliche Anschauungen und Wandlungen herbeigeführt, so daß wir heute — leider — selbst von einer Mode in der Kunst sprechen können. Nicht bloß die Formensprache und Farbengebung sollten eine „neue Note" durch die Lösung des Licht- und Luftproblems, durch das Hervorkehren der Stimmungs- und Tonwerte, durch absonderliche Linienführung in Form von geschwungenen Kurven und gesuchten Verbiegungen erhalten, auch selbst die Technik sollte eine Umwandlung erfahren.

So sehen wir denn den Inpressionismus, Neo-Impressionismus, Pointillismus, Intentionismus, Verismus, Symbolismus und Gott weiß was noch für vielgerühmte „Ismen" auf den Plan treten. Das schöne Wort von der „Moderne" wurde geprägt, zu welcher sich diejenigen zählten, die, wie van de Velde der Meinung sind, daß „die europäische Kunst neunzehn Jahrhunderte hindurch geschlafen und geträumt habe, oder geistig gestört gewesen sei". —

Aber ein altes Sprichwort sagt: „Der liebe Gott sorgt schon dafür, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen!" Wohl haben auch jene Himmelsstürmer durch ihre mehr als seltsamen Behauptungen, durch ihr rücksichtsloses Vorgehen zwar arge Verwirrung in vielen Köpfen anrichten können, aber auch sie haben die Welt nicht aus ihren Angeln zu heben vermocht, und so sehen wir, daß die Zeit von solchen Meinungen doch nicht tiefer berührt wird und allmählich wieder zur Tagesordnung übergeht. Diejenigen, die sich von vorübergehenden Erscheinungen den Blick nicht haben trüben, von momentanen Erregungen ihr Urteil nicht haben beeinflussen lassen, sind daher, wie Thode sich unlängst in einem Vortrag über „Kunst und Sittlichkeit" äußerte, längst zu der Erkenntnis gekommen, daß „die Verheißung einer ganz neuen, mit allen Traditionen brechenden Kultur, einer neuen Kunstära mit ästhetischen Gesetzen, die nichts mit der Vergangenheit zu tun haben, ein Wahn ist". Diese Erkenntnis hat denn auch bereits in weiteren Kreisen den Umschwung in der Kunstanschauung herbeigeführt, der darin beruht, daß die mit so außerordentlichem Phrasengebimmel eingeleitete Bewegung der „Moderne" mehr und mehr abflaut. Es darf daher auch als ein Glück angesehen werden, daß die im Verlauf der letzten Jahre unternommenen Veranstaltungen der retrospektiven Ausstellungen für die Entwicklung unsrer Kunst von segensreichsten Folgen begleitet waren, weil sie vielen die Augen geöffnet haben und erkennen ließen, daß die sogenante „neue Note" der Licht- und Luftmalerei keineswegs eine Errungenschaft der Neuzeit ist, sondern bereits vor fast hundert Jahren angestrebt wurde.

Jene Irrwege, auf welche die moderne Kunst geriet, lassen sich keineswegs nur in ästhetischer Richtung verfolgen, sie machen sich auch in ihrer technischen Ausübung bemerkbar. Die Unkenntnis des rein Handwerklichen hat sich nirgends stärker geltend gemacht als unter den neueren deutschen Malern. Freilich soll dabei nicht verkannt werden, daß die Tradition der Malweise der alten Meister zum größten Teil verloren gegangen war und daß auf keiner deutschen Akademie gelehrt wurde, wie die Farbe, besonders die Ölfarbe, zu behandeln sei. Jeder Anstreicher, der sein Handwerk gründlich erlernt hat, weiß, daß er die Ölfarbe nicht unnötig quälen darf, d. h. er weiß, wenn er einen Fußboden,

eine Wandfläche, eine Tür oder ein Fenster mit einem Anstrich versehen will, er so lange — also mindestens mehrere Tage — warten muß, bevor er den zweiten Anstrich auf den ersten auftragen kann. Der Genius des modernen Künstlers hatte freilich nicht nötig, auf so nebensächliche Dinge Rücksicht zu nehmen, und so wurde wohlgemut, ohne der Untermalung Zeit zum Austrocknen zu lassen, lustig fortgewurstelt, es wurde ohne Rücksicht auf den Trockenprozeß immer wieder auf die halbtrockene Farbenschicht eine neue frische Farbenmasse aufgetragen. Ebenso wurden die chemischen und physikalischen Eigenschaften der verschiedenen Farbkörper ganz außer acht gelassen. Trotzdem doch die schlimmen Erfahrungen, die Makart, zum teil auch Menzel, Knaus und andere mit ihren Bildern gemacht hatten, längst allgemein bekannt waren.

Ist es nicht tief beklagenswert, daß so hervorragende, zum Teil bewundernswerte Werke der vorstehend erwähnten Künstler unrettbar dem Untergang geweiht sind! Bei Menzel und Knaus beschränkt sich ja der Schaden nur auf wenige Werke, bei Makart indes kommen seine sämtlichen Schöpfungen in Betracht. Wo ist der Glanz und die Farbenpracht, die einst seine wundersamen Farbendichtungen erfüllte, geblieben? — Die Schönheit seiner leuchtenden Töne, die Kraft seiner Farbe ist längst vergangen. An die Stelle des geradezu berückenden Farbenschmelzes sind schwere, trübe, undurchsichtige Farbenflecken getreten. Und an dieser bedauernswerten Wandlung trägt er allein die Schuld, denn er mußte wissen, daß seine Malweise mit einer solchen Anhäufung von Asphalt, roten, blauen, grünen und gelben Lackfarben auf die Dauer nicht haltbar sein konnte. Da diese Farben stets nur als Lasuren in Form von dünnen Farbschichten anwendbar sind, während er dieselben sogar in starken Lagen aufzutragen oder mit anderen — konsistenten — Farben zu vermischen pflegte.

Als ein Beispiel, wie unzweckmäßig, ja geradezu widersinnig Makarts Malweise war, und wie schnell seine herrlichen Schöpfungen der Zerstörung anheimfielen, mag ein Geschehnis illustrieren, dessen Augenzeuge ich gewesen bin.

Zur Zeit der Wiener Weltausstellung im Jahre 1873 hatte Makart seine jetzt in der National-Galerie zu Berlin befindliche

„Catharina Cornaro" vollendet und in einem Saal des Wiener Künstlerhauses ausgestellt. Damals besaß dies Bild einen solchen Farbenzauber, der sich — ich glaube nicht zu viel zu sagen und hoffe, daß sich Zeitgenossen vorfinden, die mein Urteil teilen — nur mit Rembrandts „Nachtwache" im Rijksmuseum zu Amsterdam vergleichen ließ. Noch heute steht das unerreichte Werk des alten Meisters, das einst seine Zeitgenossen ablehnten, in unverminderter Schönheit da, wogegen Makarts „Catharina Cornaro" nur noch einen schwachen Abglanz seines einstigen Reizes bietet. Und die Ursache dieser verhältnismäßig raschen Veränderung trat schon beim ersten Erscheinen dieses groß angelegten Werkes zu Tage. Denn auf dem Fußboden unterhalb des Bildes lag in seiner ganzen Breite eine dicke Asphaltschicht, die von dem Bilde heruntergetropft war. Er hatte das schwer trocknende Asphalt in solcher Menge verwendet, daß die dünne Haut, die sich über diese Farbenschichten gebildet hatte, nicht imstande war, die darunter liegenden sich noch im flüssigen Zustande befindlichen Farbteile festzuhalten. Der Untergang dieses Bildes war also schon bei seinem Entstehen besiegelt. —

Drängt sich einem da nicht unwillkürlich die Frage auf: wie war es möglich, daß ein so großer Künstler so wenig Liebe zu seinen eigenen Schöpfungen besaß, daß er scheinbar gewissenlos bei ihrer technischen Ausführung zu Werke ging? — Auf diese Frage gibt es nur die Antwort: daß Makart während seines von höchster Leidenschaft erfüllten Schaffens — wofür besonders treffend seine eminent temperamentvolle Pinselführung zeugt — sich in einer so starken seelischen Erregung befand, daß er gar nicht darauf achtete, welche Farben sein Pinsel aufnahm. Das Farbenkonzert des in seiner Phantasie entstandenen Bildes versetzte ihn in einen Rausch, der ihn alle praktisch-technischen Erwägungen vergessen ließ. Dieser innere Vorgang enthält die Erklärung und bietet den Schlüssel zu seinem sonst durch nichts zu beschönigenden Vorgehen in der Art seiner Malerei. So hatte er unter anderem bei der Entstehung seiner „Abundantia", nur um den Kopf derselben, im Gegensatz zu der blendenden Weiße der unverhüllten Brust, ein mehr goldigeres Aussehen zu geben, mit einer Lasur von Siccativ überzogen, jedoch dabei nicht beachtet, daß Teile des aufgetragenen Trockenmittels

nach unten über Brust und Gewand gelaufen waren. Die Folge war, daß das erst nur zartfärbende Siccativ im Laufe der Zeit so nachgedunkelt war, daß der Kopf und die von dem herabgeflossenem Öl getroffenen Teile ganz dunkelbraun gefärbt worden waren.

In diesem Zustand sah ich das Bild in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei Rudolf Lepke in Berlin, woselbst es zur Auktion stand. Es kam jedoch nicht zum Verkauf, da sich kein Käufer dafür fand, und wurde daraufhin zu einer gründlichen Restaurierung nach Paris gesandt. Nach etlichen Jahren war das Bild wieder in Berlin ausgestellt, jedoch mit ihm war eine solche Veränderung vorgegangen — weil der betreffende Restaurator so eigenmächtig verfahren war und den weitaus größten Teil des Bildes völlig übermalt hatte — daß Makarts charakteristische Malweise bloß noch in den wundervollen Stilleben des Vordergrundes erhalten blieb.

Die Ursache des unaufhaltsamen Untergangs einiger Gemälde der beiden anderen vorstehend erwähnten großen Künstler, ist anderer Art. Als etwa um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts der französische Firnis von Sœhnée frères in den Handel gelangte, wurden diesem Firnis — einer Mischung von in Alkohol gelöstem Sandarak und Schellack — der als Überzug eines völlig ausgetrockneten Bildes leidlich zu verwenden ist, soviel gute Eigenschaften nachgerühmt, daß er auch damals von vielen Künstlern als Malmittel verwendet wurde; entweder den Farben häufig beigemischt oder auf mattgewordene Stellen der Untermalung aufgetragen worden war, um eine weitere Übermalung zuzulassen. Die Folge war, daß dadurch diese Bilder, bei denen der französische Firnis die geschilderte Verwendung fand, durch unzählige kleine Risse, welche die Farbenschicht bis auf den Grund der Leinwand auseinandersprengten, zerstört wurden. Menzels berühmte „Tafelrunde Friedrichs des Großen“ in der Nationalgalerie und Knaus' „Spieler“ im Leipziger Museum weisen u. a. diesen Zerstörungsprozeß auf, der trotz aller bereits angewendeten Mühen, ihn aufzuhalten, immer weiter vorschreitet.

Ich führe diese Beispiele hier an, um darzutun, wie gering die Kenntnis von der guten und sorgfältigen Malweise der alten Meister — deren Werke sich uns heute noch immer großenteils

in unverminderter Schönheit zeigen, ja deren Farbenpracht den Eindruck hervorruft, als seien sie erst kürzlich in der Werkstatt ihrer Schöpfer entstanden — selbst bei unsern besten Künstlern verbreitet war. Hat doch sogar Lenbach, einer unsrer bedeutendsten Techniker unter den Malern der Neuzeit, bescheiden, man möchte sagen, resigniert zugestanden, wie beschränkt unser Wissen im Hinblick auf die Malweise der Alten war, indem er sagte: „Ich habe die großen Werke der Meister der Renaissance jahrzehntelang kopiert und bin trotzdem nicht zur vollen Kenntnis ihrer Technik gekommen, das eigentliche Wesen ihrer unerreichten Kunst ganz zu enthüllen, ist mir versagt geblieben."

Die Erkenntnis dieses Mangels an handwerklicher Tüchtigkeit, hat denn auch unter den Einsichtsvollen der heutigen Künstlergeneration dazu geführt, die mannigfachen Versuche auf maltechnischem Gebiete, die sich in den zahlreichen neuen Farbenzubereitungen, der Grundierung der Malleinwand, der Zubereitung neuer Malmittel etc. dokumentieren, in die Wege zu leiten. Das Streben, wieder ein durchaus brauchbares und zweckentsprechendes Farbenmaterial zu erhalten, welches die alten Meister sich entweder selbst zubereiteten, oder von ihren Schülern zubereiten ließen, hat neuerdings verschiedene Künstler dazu veranlaßt, ihren eigentlichen Beruf aufzugeben, um aus Liebe zur Sache sich ausschließlich mit der Farbenzubereitung zu beschäftigen, und somit beizutragen, die neuere Malerei der alten in technischer Beziehung nahe zu bringen. Denn in der Kunst der alten Meister der Renaissance sehen wir noch immer die höchsten Werke der Malerei, deren Schönheit, Reinheit und Sorgfalt der Technik, abgesehen von ihrem geistigen Inhalt, noch keine nachfolgende Periode zu überbieten vermochte. Die einsichtsvollen und bedeutendsten Maler der Neuzeit sind sich darüber alle einig. Sagte Lenbach doch gelegentlich eines Gesprächs: „Man vergißt ganz und gar, daß man Malereien vor sich hat, so wird man durch das Unfaßliche, Märchenhafte, das Mystische dieser Werke hingerissen." Ebenso äußerte sich Shelley in einem Briefe über Rafaels „Heilige Cäcilie" in Bologna: „Du vergißt im Anblick des Gemäldes, daß es ein Gemälde sei."

Trotzdem haben wir das unbegreifliche Bessermachenwollen so vieler neuerer Maler erleben müssen, das wir noch heute

beobachten können. Freilich anders als die Alten haben sie's gemacht, aber besser gewiß nicht! Treffender als es Böcklin getan, läßt sich dies ganze Experimentieren nicht kennzeichnen, indem er folgenden Worten Ausdruck verlieh: „Wir (die heutigen Maler) sind ja alle Abenteurer ohne Halt, Steuer und Kompaß. Jeder in seiner Nußschale. Keiner hat einen Halt am Früheren. Er weiß nichts, glaubt nichts, schaut nach und versuchts." — Gewiß soll dem gegenüber nicht verkannt werden, daß die alten Meister ihre Malweise vor der großen Menge als Geheimnis bewahrten und sie nur durch mündliche Mitteilung und praktische Ausübung allmählich auf ihre Schüler übertrugen.

Der Schüler, der früher zu einem Meister in die Lehre trat, hatte zunächst sich ausschließlich nur mit dem Handwerklichen zu beschäftigen. Er lernte Farbenreiben, Leinwand und Malbretter grundieren, eine Zeichnung übertragen oder ein Bild untermalen, und wuchs so durch die Hilfsgriffe, die er seinem Meister leistete, nach und nach zu einem Künstler auf. Darum beherrschten die Alten die Technik so meisterhaft, die ein Beleg war für jede andere Tüchtigkeit, und deshalb hat Ruskin nur allzu recht, wenn er meint: „Große Künstler waren und sind auf ihr technisches Können immer stolz, während die Untergeordneten sich beständig der Notwendigkeit tüchtiger Arbeit zu entziehen versuchten, indem sie entweder entzückt von einem Gegenstand schwärmen oder sich mit ihren edleren Motiven brüsten, während sie in Angriff nehmen, was sie nicht vollenden können."

Indem wir wieder den Blick rückwärts lenken und zu ergründen streben, welcher Art die Malweise der alten Meister war, uns vergegenwärtigen, welche künstlerische Ausdrucksweise den verschiedenen Schulen zu verschiedenen Zeiten eigen war, und uns die individuelle Technik verschiedener alter und neuerer Meister klar zu machen suchen, werden wir finden, daß die „Geheimnisse" der alten Meister im Grunde genommen eigentlich gar keine Geheimnisse waren, sondern daß ihre ganze Malweise hauptsächlich auf einer sorgfältigen und sinngemäßen Behandlung der Farben beruhte, die sie aus der intimen Beobachtung feststehender Naturgesetze herleiteten. Dies Erkennen führt uns erst dazu, die Kunst ganz zu besitzen, sobald wir Farbe und Form scheinbar spielend beherrschen.

Als ich den ersten Teil dieser „Einführung" niederschrieb — in der auch die Malweise Makarts gekennzeichnet ist — habe ich nicht erwartet, daß sich mir Gelegenheit bieten würde, meine Beobachtungen und Ansichten über Makarts Technik noch von anderer Seite bestätigt zu finden. Im Verlauf der Bearbeitung meines Buches hat mir jedoch der Zufall so interessante Belege für den „Fall Makart" zur Verfügung gestellt, daß ich dieselben im Hinblick auf die Wichtigkeit dieser Angelegenheit hier beifüge. Ich tue dies vor allem deshalb, weil mir bekannt ist, daß Makart keineswegs der einzige war, der dem als Farbenton an sich gewiß schönen Asphaltbraun Unmögliches zumutete, und weil vornehmlich in München zu jener Zeit, beeinflußt von Makarts Malweise, es eine ganze Anzahl Maler gab, welche die gleichen Verstöße gegen eine sachgemäße technische Farbenbehandlung machten.

Im II. Jahrgang der von A. Keim redigierten „Technischen Mitteilungen" veröffentlicht in Nr. 3 dieser Zeitschrift L. Zechmeister in München eine aus der „Nationalzeitung" vom 10. Oktober 1884 von J. L. unterzeichnete Mitteilung und führt dazu aus: Nach einer Schilderung des Ateliers finden wir unter anderem nachstehende Charakteristik Makarts: „Sein Auge ruhte fortwährend trunken auf seinen Schätzen, und was er hier erschaute, den tiefen goldigen Glanz, den die Arbeit der Jahrhunderte versöhnend über die Werke der schnellen Menschenhand ausbreitet, die weiche Abtönung, die Staub und Zeit allem Organischen geben, sucht er seinen eigenen Schöpfungen zu verleihen. In fieberhafter Glut nach dem vergrabenen Schatz brachte er ihm das Herzblut der Gegenwart zum Opfer. Diesem heraufbeschworenen Geist zu Liebe verbannte er die rosige Farbe des lebendigen Leibes aus seinen Bildern und ließ die Frauen wie ausgegrabene Statuen von Gold und Elfenbein erscheinen. Diesem ausgegrabenen Geist zu Liebe bräunten und vergoldeten sich die frische Frucht und das frische Laub unter seiner Hand, wie die trockenen Palmen zu seinen Häupten, diesem Geiste zu Liebe bleichte sich der warme Sammet zu staubgrauem Silberglanze. Alles, was er darstellen wollte, durchlief zuerst den Bannkreis dieses künstlichen Greisenalters in dem wunderlichen Atelier und kam mit geisterhaften Zügen wieder hervor. Wie er diesem Zauber die Unmittelbarkeit des Lebens und das Erquickliche



LEONARDO DA VINCI · ABENDMAHL
Nach einem Stich von Raffael Morghen

gesunder Gegenwart opferte, so opferte er ihm auch technisch die Zukunft seiner Werke. Um die schmelzende Glut der Farben zu erreichen, machte er im Übermaß von der Untermalung mit Asphalt Gebrauch, der erfahrungsgemäß nie vollständig trocknet, sondern eine Art von selbständigem Leben unter der Oberfläche führt. Bei der hastigen Art, mit welcher Makart die Riesenflächen seiner Schaugemälde bedeckte, wurde selbst nicht die gewöhnliche Sorgfalt angewendet und so habe ich es selbst gesehen, daß der unter den Farben heraussickernde Asphalt in langer schwarzer Rinne den Boden vor einem seit kurzem ausgestellten Bilde bedeckt, während die obere Farbenschicht von Rissen völlig durchfurcht war und sich abzuheben begann. — Alle Bilder Makarts haben nach ihren Reisestrapazen überarbeitet werden müssen und werden voraussichtlich nach wenigen Generationen nur noch schwärzliche und verworrene Massen sein."

Auf diese Mitteilung nimmt in Nr. 5 derselben Zeitschrift der Dresdener Carl Ehrenberg das Wort und sagt u. a.: „Dieses „Herunterfließen von Asphalt" ruft mir eine Wahrnehmung ins Gedächtnis, welche ich im Jahre 1879 machte, als ich, aus Anlaß der Festlichkeit zur silbernen Hochzeit des österreichischen Kaiserpaares, zum ersten Male Wien besuchte. — Noch fast trunken von dem glanzvollen Festzuge Makarts, besuchte ich den Meister, den ich von Rom her kannte, am nächsten Tage in seinem Atelier. Er empfing mich zwar, bedauerte aber, mich nicht in sein Atelier führen zu können, da es ganz von Kostümfiguren angefüllt sei, die er für einen Photographen zu Gruppen zusammenstellen solle — und bestellte mich auf den nächsten Tag „nach 4 Uhr". Ein Viertel nach 4 Uhr des folgenden Tages war ich wieder da, — aber Makart war schon ausgegangen, hatte indes seinem Diener Ordre gegeben, mich ins Atelier zu führen. Einige Minuten blieb der Diener im Atelier, dann aber verschwand derselbe und so kam es, daß ich fast eine Stunde in diesem malerischsten aller Malerateliers zubrachte und alle die kostbaren, seltenen und prächtigen Gegenstände bewundern konnte, die außer einigen angefangenen Gemälden das Atelier geschmackvoll füllten.

Nachdem ich mich an all den Herrlichkeiten satt gesehen, versuchte ich, ein wenig hinter die Kulissen zu blicken, was aber wenig Erfolg hatte, denn da seit mehreren Tagen, ja vielleicht seit Wochen nicht gemalt war, hatte der Diener entschieden „aufgeräumt“. Nur stand da auf einem kleinen runden Tisch eine leere Weinflasche, ferner ein schmutziges Weinglas und ein dito kleines Fläschchen. Letzteres untersuchte ich und fand darauf eine englische Etikette etwa folgenden Inhalts: „Rowley's medium ist das vorzüglichste Bindemittel für die Ölmalerei, mit Wein verdünnt (das Wort „Wine“ war fettgedruckt) gibt es den Farben einen auf keine andere Weise zu erreichenden Schmelz und Glanz von ausgezeichneter Schönheit etc.“ — Dieses Medium war eine zähe sirupartige Flüssigkeit von der Farbe wie Asphalt; das erwähnte Weinglas war ganz bedeckt und überlaufen von einer braunen Kruste, so daß von dem eigentlichen Glase fast nichts mehr zu sehen war. — Bei einem nochmaligen Rundgang durchs Atelier entdeckte ich darauf in einer dunklen Ecke in der Nähe des riesigen Fensters Dutzende von leeren Mediumfläschchen — dagegen keine einzige Flasche von dem sonst gebräuchlichen Öl darin!

Ich halte es nun für weit wahrscheinlicher, daß jener heruntergeflossene Stoff nicht Asphalt, sondern eben dieses Rowley-Medium war, von welchem Makart augenscheinlich große Quantitäten verbraucht hatte, und dessen Zusammensetzung mit Wein mir schon von vornherein das Loslösungsvermögen in sich zu bergen, resp. zu erzeugen scheint. Außerdem untermalte Makart nicht sehr pastos, am allerwenigsten mit Asphalt, welchen er vielmehr erst zur Übermalung in reichlicher Menge gebrauchte, und zwar teils rein, teils direkt mit anderen Farben gemischt und dürfte in letzterem Umstande in Verbindung mit dem übermäßigen Verbrauch dieser Rowley-Schmiere die Hauptursache für das schnelle Dunkelwerden und die schließliche Vernichtung der Makartschen Gemälde zu suchen sein!“ —

In Nr. 7 der „Technischen Mitteilungen“ äußert sich der Herausgeber Keim selbst zu dieser Angelegenheit, indem er ausführt: „Nach Empfang der sehr interessanten und in Nr. 5 unserer Mitteilungen reproduzierten Zuschrift des Herrn Carl Ehrenberg aus Dresden, betreffend Makarts Malweise, haben wir

uns sofort an einige der ersten Farbenhandlungen gewandt, auch mit mehreren Künstlern Rücksprache genommen, und einstimmig die Erklärung erhalten, daß ein mit Namen „Rowley-Medium" bezeichnetes Malmittel sich überhaupt nicht im Handel vorfindet, dagegen wurde uns mit gleicher Übereinstimmung mitgeteilt, daß Makart mit „Rowneys Siccativ" gearbeitet habe, welches daher auch sehr oft als „Makart-Medium" bezeichnet werde. Wir haben uns sofort ein Fläschchen dieses Mittels beschafft und trägt dasselbe die folgende Etikette, wie sie hier in Form und Inhalt getreu nachgebildet ist. (Ich verzichte auf deren Wiedergabe und lasse die weiteren Ausführungen Keims folgen. D. V.)

In wörtlicher deutscher Übersetzung:

Rowney's Siccativ.

Dieses Medium ist bestimmt, den Gebrauch der Öle oder Mc Guilps zu ersetzen. Es sollte mit den Farben auf der Palette gemischt werden, entweder rein oder unter Beimischung von Öl oder Terpentin-Geist. Das erstere bewirkt langsameres Trocknen; das letztere erhöht seine Trockenkraft. Mit Weingeist vermischt bildet es einen schönen, durchsichtigen Firnis. Es wird durch das Alter fast farblos und trocknet weit schneller. Der Luft ausgesetzt wird es dicker, während ein Zusatz von Weingeist das Medium verdünnt. Bereitet durch George Rowney & Co., 52 Rathbone Place und 64 Oxford Street, London W.

Nach unserem Dafürhalten dürfte sich demnach die Wahrnehmung des Herrn Ehrenberg dahin erklären lassen, daß Makart einfach seinen Asphalt in den Siccativgläsern malfertig stellte, aufbewahrte und daraus verarbeitete, was dann den Herrn Referenten zur Annahme veranlaßte, daß dieses das eigentliche Malmittel Makarts gewesen sei. Die Verwechslung der Namen Rowley und Rowney erklärt uns die Länge der Zeit, welche zwischen dem Besuche bei Makart und dem Briefe des Herrn Ehrenberg liegt. Ebenso verhält es sich mit dem vermeintlichen Zusatze von Wein. Wie ersichtlich heißt es in der qu. Etikette „Mit Weingeist vermischt" etc. nicht mit „Wein" vermischt, wodurch auch diese Frage richtig gestellt ist.

Wir müssen dem Ganzen zufolge also hinsichtlich der Makart-

schen Malweise immer noch daran festhalten, daß Makart Asphalt verwendet und zwar in überreichlichem Maße und daß dieses im wesentlichen neben anderen Mängeln zum baldigen Verfall seiner Werke mitwirkte. Durch Herrn Ehrenberg nun sind wir zu der weiteren Feststellung gelangt, daß Makart als Malmittel hauptsächlich Rowney's Siccativ verwendet hatte. Wir werden dieses Material einer entsprechenden Untersuchung unterstellen und später darüber berichten."

Aus den sachgemäßen Ausführungen Keims ist zu ersehen, daß Ehrenberg sich im Irrtum befand, wenn die unterhalb des Bildes (das wahrscheinlich dasselbe war, welches ich seinerzeit sah) sichtbare schwarze Masse nur Rowney-Siccativ war. Ich habe mich damals durch eigenen Augenschein überzeugt, daß es in der Hauptsache Asphalt war, der da stellenweis fast fingerdick auf dem Boden lag, denn ich habe diese braune Sauce auch genau untersucht, indem ich ein Teilchen davon auf meinem Fingernagel aufrieb, wie der Maler zu tun pflegt, wenn er einen Farbenton probieren will. Daß das Asphalt mit einem Trockenmittel versetzt war, ist klar; denn Makart mußte sich doch selbst sagen, daß Asphalt in solcher Stärke aufgetragen, einen sehr langen Trockenprozeß durchmachen mußte, wenn es überhaupt je ordentlich austrocknet. Die marktschreierische Anpreisung von Rowneys Siccativ mag mit dazu beigetragen haben, sich dessen als Mal- und Trockenmittel zu bedienen.

I. DIE ZEICHNUNG UND FORM

In den ursprünglichen Ornamentformen aller Völker finden wir oft die gleichen oder verwandte typische Formen beständig wiederkehren. Wir sehen, daß das Ringen des menschlichen Geistes, nach treffendem Ausdruck des Gedankens, sowie der Wunsch, sich andern mitzuteilen, den Menschen in allen Anfängen der Kulturentwicklung fast übereinstimmende Ausdrucksmittel finden ließ. So ist das symbolische Zeichen zweier rechtwinklig gekreuzter Stäbchen mit umbrochenen Enden — welches der Archäologe als „Fylfot“ oder „Sauvastika“ bezeichnet — bei weit entfernt voneinander getrennt lebenden Völkerstämmen vorzufinden. Es ist ebensowohl auf den alten griechischen Tongefäßen, auf dem gestampften Ton der Schweizer Pfahlbauten, als Schmuck lateinischer Inschriften an römischen Altären zu sehen, wie es auch in Asien und Indien, ferner in Skandinavien, Schottland, England und Deutschland wiederkehrt. Die ersten Christen haben dies Zeichen in den Wänden der Katakomben Roms eingegraben und in später errichteten Kirchen, Grabmälern und kunstgewerblichen Stücken verschiedener Nationen tritt es ebenfalls auf.

Zunächst scheint das Zeichen 卐 das Sinnbild der weltbewegenden Gottheit gewesen zu sein, späterhin mag es als Andeutung des Segens oder Wohlergehens gedient haben. Die nach links gerichteten kleinen Endungen deuteten die nächtliche Bewegung der Sterne, die nach rechts gerichteten den täglichen Lauf der Sonne an. Oft ist das Zeichen von einem Kreise umschlossen, bis es im Laufe der Zeit als Ornamentform aufgenommen und in den mannigfachsten Variationen ausgestaltet wird.

Die auf Tongefäßen eingeritzte, in den Häuserbalken eingeschnitzte, in Stoffen eingewebte Zickzacklinie, welche unter

den egyptischen Verzierungen die Symbolisierung des Wassers bedeutete, kehrt später im skandinavischen Ornament und in den romanischen Schmuckformen oftmals wieder.

Ein besonders wichtiges Schmuckmotiv für die Ornamentierungen aller Zeiten und Stilformen bildet der Kreis. Anfangs vertritt er das Symbol der Sonne und erscheint in Scheiben- oder Strahlenform. Im nordischen Ornament wird das Kreismotiv oft einzeln als Metallspange sowie als Gewebemuster, oder auch in Form dreier konzentrischer Kreise gefunden, die angeblich die symbolische Bedeutung von der Vorstellung der alten nordischen Völker geben, indem der innere Kreis Midgard oder die Erde, der zweite Asgard, den Wohnsitz der Götter und der dritte Utgard, das Reich der Riesen oder bösen Geister, andeutet. Mitunter findet sich außerhalb des äußeren Kreises noch ein Kreis von Punkten, der die Sterne vorstellt.

In ähnlicher Weise haben die alten Ägypter das Weltall symbolisiert; dies geschah durch eine von zwei Schlangen umgebene, geflügelte, kreisförmige (meistens goldene) Scheibe, welche die von den Meeren umgebene Erde versinnbildlichte. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß die Schlangen die Zeit verkörpern sollten. Die Flügel sind denen des von den alten Ägyptern als heiligen Käfer verehrten Skarabäus entlehnt, der als das Sinnbild der Auferstehung angesehen wurde. Das ganze Symbol tritt häufig als Tempelschmuck auf. Die Ägypter erdachten ferner das Symbol für das Rätsel des Lebens, die Sphinx.

Welche Bedeutung der Symbolismus bei den Griechen hatte und wie innig er mit der Kunst verschmolzen war, ist hinlänglich bekannt. Wir brauchen nur an die Parthenon-Bildwerke zu denken, um uns eine Vorstellung vom Wesen des Symbolismus in der griechischen Kunstauffassung zu machen.

Auch in der christlichen Kunst spielen die Symbole eine große Rolle. Das Kreuz, das Lamm mit der Kreuzesfahne als Abzeichen der Tempelritter, die Taube als Sinnbild des heiligen Geistes, die Symbole der vier Evangelisten: der Stier des Matthäus, der Löwe des Markus, der Engel des Lukas und der Adler des Johannes, sind allgemein bekannt.

Welche Bedeutung das Symbol mit der Zeit auch in sozialer Beziehung gewann, bestätigt z. B. der Adler als Sinnbild Deutsch-

lands, der geflügelte Löwe von S. Markus als Kennzeichen der Stadt Venedig und weiter die unzähligen heraldischen Embleme und Wappen vieler Geschlechter, Städte und Länder. Bildet doch heute die Heraldik ein ausgebreitetes Feld einer besonderen Wissenschaft. Reich an symbolischen Beigaben war ja auch die Kunst Albrecht Dürers und Hans Holbeins. Und welcher Wert neuerdings dem symbolischen Element beigemessen wird, zeigt besonders unsre dekorative Kunst, und wir sehen, wie die zeitweilig mißachtete Allegorie aufs neue in der Kunst Beachtung findet.

So wie nun einst die Kunst aus Zeichen Bilder formte, so schuf die Schrift in ihrer Entwicklung aus Bildern Zeichen. Daraus ist zu erkennen, welche Bedeutung die Linie als bildlicher Ausdruck nach jeder Richtung hin einnimmt. Vergegenwärtigen wir uns, wie die ersten sichtbaren Zeichen, die der Mensch ersann, um Worte oder Teile derselben festzuhalten und wiederzugeben und den Griffel oder Stichel zur Hand nahm, um seinen Nachahmungstrieb zu befriedigen, indem er Zeichen und Bilder in Stein, Ton, Holz und Metall eingrub, auf solche Art die ersten Gefäße, Waffen u. a. m. verzierte, und somit die ersten Vorboten der bildenden Kunst erfand, — dann werden wir zugeben, wie treffend die Definition war, wenn Klinger für die Sonderstellung der Zeichnung als Kunst und für ihr Verhältnis zu anderen Künsten das Wort von der „Griffelkunst" prägte, über dessen Begründung er sich in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung" u. a. äußert: „Im Laufe der Erörterungen drängte sich der Versuch auf, ein deckendes Wort für den vorhandenen Kunstbegriff zu finden. Die gebräuchlichen Bezeichnungen aller Sprachen sind ungenau oder zu eng, oder enthalten Nebenbedeutungen. „Graphische Kunst", „graphic arts" wäre noch die beste, doch schließt dieser Ausdruck in seiner gebräuchlichen Anwendung z. B. Handzeichnung aus, bezieht sich mehr auf vervielfältigende Prozeduren. „Gravure" und „gravura" werden auch für den der Zeichnung doch fremden Stein- und Medaillenschnitt, also für Miniaturbildhauerei angewendet. Ich möchte das Wort „Griffel", das gemeinsame Werkzeug aller vervielfältigenden Techniken, das symbolische Wort für Feder und Stift, als Stamm zu einem Worte „Griffelkunst" wählen. Dieser Versuch könnte noch damit

begründet werden, daß eben diese Kunst ihren ausgesprochenen individuellen Charakter erst sich erwarb, als der Griffel, Stichel die Zeichnung auf Holz, Metall, Stein festzuhalten begann. In den langen Zeiträumen wechselnder höchster Kunstblüte, die der Anwendung des Druckes vorangingen, hat die Handzeichnung allein nicht vermocht, den Charakter eben dessen, was ich „Griffelkunst" nennen möchte, annähernd zu entwickeln. Ein neues Wort ist aber immer unbequem, und so soll „Zeichnung", so weit Undeutlichkeit vermieden ist, den Begriff bezeichnen, der damit unvollständig gedeckt wird."

Die Zeichnung beruht auf der Wiedergabe der Formen der Erscheinungswelt durch die Linie. Hierbei sind zwei besondere Arten der Darstellungsweise in Betracht zu ziehen: nämlich die rein malerische und die abstrakte Art der Darstellung. Die erstere geht darauf aus, zu zeigen, wie das Wesen der Form ist, die andere, wie die Form sein soll. Und dazu steht die Zeichnung den Erscheinungen freier gegenüber als die Malerei, ein Vorzug, den Klinger in den Sätzen begründet:

„Sie läßt der Phantasie den weiten Spielraum, das dargestellte farbig zu ergänzen; sie kann die nicht unmittelbar zur Hauptsache gehörigen Formen, ja diese selbst, mit derartiger Freiheit behandeln, daß auch hier die Phantasie ergänzen muß;

> sie kann den Gegenstand ihrer Darstellung so isolieren, daß die Phantasie den Raum selbst schaffen muß;
>
> und diese Mittel kann sie verwenden einzeln oder zugleich, ohne daß die so ausgeführte Zeichnung im mindesten an künstlerischem Werte oder an Vollendung einzubüßen hätte."

Die künstlerische Umschreibung eines Gegenstandes oder einer Ideenvorstellung ist abhängig von den Grenzen, die Stift und Papier, Linie und Fläche, als natürliche Bedingungen die in den Darstellungsmitteln beruhen, in sich schließen. In der Anwendung dieser Forderungen findet nun in der Zeichnung ein bestimmter, von der Individualität, Anschauung und Erfindungsgabe des Künstlers bedingter Ausdruck statt, in welchem wir die Persönlichkeit und den Stilcharakter des Zeichners wiederfinden. Und mit je geringeren Mitteln der Künstler den emp-



MILLET · DIE SCHOLLE

fangenen Eindruck wiederzugeben vermag, um so höher werden wir sein Werk schätzen.

Wie anders ist z. B. der Charakter einer Zeichnung Raffaels im Vergleich zu einer solchen von der Hand Dürers. Raffaels Zeichnung bildet nur die Vorarbeit für das ihm vorschwebende farbige Bild, mit ihr wollte er, wie Klinger sagt: „Seine Vorstellung in die Fläche sammeln, oder die konzipierten Gestalten für die Malerei in Linie und Form vorbereiten, um dann zu dem Urteil zu gelangen, daß: So hoch auch seine mächtige Persönlichkeit das Material emporhob, so vollendet sie ein Stück Natur nachfühlen läßt, als Kunstwerk betrachtet, bleibt seine Zeichnung Fragment. Sie war auch ihm Mittel zu einem anderen Zwecke."

Dürer gibt uns dagegen in seinen graphischen Blättern rein in sich abgeschlossene Kunstwerke. In ihnen gelangt die Schwarz-Weiß-Wirkung zu ungeschwächtem Ausdruck, und er gestaltet die Form in seiner schlichten, charaktervollen und markigen Art zu höchster Vollendung, so daß uns der Anblick dieser ebenso naturgetreuen wie phantasiereichen Blätter nichts entbehren läßt und uns in eine so durchgeistigte Welt erhebt, die nur mit der der Poesie vergleichbar ist.

Eine andere sehr ausgeprägte zeichnerische Individualität ist diejenige Menzels. Sein gesunder kräftiger Wirklichkeitssinn sucht in den gegebenen beschränkten Mitteln der graphischen Kunst, die im Weiß des Papiers und dem Schwarz der Zeichnung gegeben sind, auch der farbigen Erscheinung gerecht zu werden. Er sieht nicht bloß Linien und Formen, sondern auch Licht und Schatten, und weiß durch seine temperamentvolle Schilderungsweise selbst die Gestalten einer rückliegenden Zeitperiode mit voller Anschaulichkeit dem Beschauer vorzuführen. Dies hat er vornehmlich mit den Illustrationen zu der Kuglerschen Geschichte Friedrichs des Großen dargetan. Denn in den Geist einer vergangenen Zeit sich zu versetzen, ist selten einem Künstler, Dichter oder Gelehrten so gelungen, wie Adolph von Menzel, der es als seine Lebensaufgabe ansah, die Geschichte des großen Preußenkönigs in Bildern zu veranschaulichen. Die Hingabe und Liebe mit der er sich in seine Aufgabe versenkte, steht einzig da. Denn es gibt kein anderes Werk in der bildenden Kunst, welches sich

in dieser Weise mit der Lebensgeschichte eines Helden und seiner Zeit befaßt, das diesem an die Seite zu setzen wäre, da keiner das Wesen einer vergangenen Periode in ihren Sitten und Gebräuchen so lebendig erfaßt hat, wie Menzel. Und so ist sein Lebenswerk an Umfang, Größe der Auffassung und Tiefe der Charakterschilderung unvergleichlich geblieben.

In den Darstellungsweisen Dürers und Menzels können wir zwei ganz verschiedene Prinzipien wahrnehmen, die unablässig im Kampf um die Kunst um die Oberhand ringen, und die Vertreter der Kunst in zwei Lager teilen. Denn in der Entwicklung der Kunst läßt sich ein fortgesetztes Hin- und Herfluten beobachten, wie Ebbe und Flut, das veranlaßt wird von den beiden entgegengesetzten Polen Realismus und Idealismus. So sehen wir Perioden, wo die Kunst es als ihre Aufgabe betrachtet, das Typische in symbolischer Form zum Ausdruck zu bringen, ein andermal wieder, wie auch in unsrer Zeit, richtet sich ihr Streben darauf, die individuellen Züge und intimen Besonderheiten hervorzukehren.

Aber noch einer andern bedeutsamen Künstlerpersönlichkeit haben wir zu gedenken, die gleichsam die beiden entgegengesetzten Kunstanschauungen in sich zu vereinen scheint, dies ist der Meister der „Griffelkunst" Max Klinger, der uns bald durch den hohen Flug seiner Phantasie, in seinen genialen und einzig dastehenden Radierungen, die Schönheiten einer überirdischen Welt vor Augen führt, bald in schärfster Beobachtung die Unerbittlichkeiten des Lebens in treuester Wahrhaftigkeit schildert. Nicht besser vermag ich das Wesen seiner bewunderungswürdigen Nadelarbeiten zu kennzeichnen, als daß ich hier seinen eigenen Worten Raum gebe, die da lauten: „Daß jedem Material durch seine Erscheinung und seine Bearbeitungsfähigkeit ein eigener Geist und eine eigene Poesie innewohnt, die bei künstlerischer Behandlung den Charakter der Darstellung fördern und die durch nichts zu ersetzen sind: etwa so, wie der Charakter eines Musikstückes auf seiner vorempfundenen Tonart beruht und durch Umsetzen in eine andere verwischt wird. Wo diesem Geiste das Material bei Konzeption und Ausführung nicht zugedacht und zugearbeitet wird — sei es aus Mangel oder aus Laune, willkürlich oder aus äußerem Zwange — ein Material zu einem

anderen zu stempeln gesucht wird, ist die künstlerische Einheit des Eindruckes schon vor Beginn gebrochen. Unser ohnehin schon leicht abschweifender Gedanke richtet sich von der Darstellung selbst weg auf die angewendeten Mittel, und auf die Schwierigkeit des erhaltenen Effekts. Ein zu künstlicher Techniker oder Stümper gleicht sich dann im Erfolg: bei beiden übersieht man über dem Material das Ziel."

Von welcher Wichtigkeit das Zeichnen nicht bloß für den Künstler, sondern für jeden ist, der einen Beruf und besonders einen handwerklichen ausübt, hat Goethe, wie so vieles, in seinem vollen Weıt erkannt und in der Beschreibung seiner „Italienischen Reise" mit wenigen Worten klargelegt, indem er sagt: „Die wenigen Linien, die ich aufs Papier ziehe, oft übereilt, selten richtig, erleichtern mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen; denn man erhebt sich ja eher zum Allgemeinen, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet." An anderer Stelle äußert er sich darüber folgendermaßen: „Daß ich zeichne und die Kunst studiere, hilft dem Dichtungsvermögen auf, statt es zu hindern; denn schreiben muß man nur wenig, zeichnen viel." Im letzten Satze ist das „zeichnen" gleichbedeutend mit schildern zu verstehen; Goethe meint damit, daß er durch das Zeichnen dazu angeregt wurde, sich die Gegenstände der Erscheinungswelt um so genauer anzusehen, und dadurch in die Lage versetzt wurde, die Dinge um so besser in Worten zu schildern. Wenn also unsre Erkenntnis heute so weit gediehen ist, daß das Zeichnen in den Lehrplänen aller Schulen von besonderer Bedeutung angesehen wird, um wieviel mehr muß demnach der der Kunst sich Widmende darauf bedacht sein, vor allem sich eine gründliche Ausbildung im Zeichnen anzueignen. Daß diese Forderung eine Grundbedingung für die Ausübung im Beruf des bildenden Künstlers bleibt, darüber lauten die Urteile der größten Künstler aller Zeiten durchaus gleich.

Wie wir wissen, hat Leonardo da Vinci die Malerei als eine Wissenschaft angesehen und in seinem „Buch von der Malerei" uns völlig systematische Lehren hinterlassen, von denen einige Sätze hier folgen mögen, um zu zeigen, mit welcher Gründlichkeit dieser universale Geist über das Wesen der Kunst nachgedacht hat. Gleich der erste Abschnitt seines Buches beginnt

damit: „Ob die Malerei Wissenschaft ist oder nicht". (Er fügt hier noch hinzu: „Es wäre besser dieses Kapitel zu benennen: ‚Was Wissenschaft sei'.") Seine Darlegung lautet: „Wissenschaft nennt man dasjenige verstandesmäßige Abhandeln, das bei seinen (oder seines Gegenstandes) allerersten Anfängen anhebt, über welche hinaus in der Natur nichts anderes mehr ausfindig zu machen ist, das wieder noch einen Teil an selbigem Wissen ausmacht. So ist's z. B. in der Lehre von den stetigen Größen, in der Wissenschaft der Geometrie nämlich. Beginnt man hier mit der Fläche der Körper, so findet sich, daß diese ihren Ursprung in der Linie, dem Abschluß selbiger Fläche habe; und hieran lassen wir uns noch nicht genügen, denn wir erkennen, es habe die Linie ihren Abschluß im Punkt, und der Punkt sei dasjenige, über das hinaus es nichts kleineres mehr gebe. So ist also der Punkt der erste Anfang der Geometrie, und weder in der Natur, noch im menschlichen Geiste kann sonst irgend etwas anderes existieren, das für den Punkt den Anfang abgäbe.

Wirst du nämlich sagen, die mit der äußersten, schärfsten Spitze seines Zeichenstiftes ausgeführte Berührung einer Fläche, das sei die Herstellung und Entstehungsursache des Punktes, so ist das nicht wahr, und wir werden vielmehr sagen: Diese derartige Berührungsstelle sei eine sich um ihr eigenes Zentrum herlegende Fläche, und hier in der Mitte sei der Sitz des Punktes. Dieser Punkt ist nicht vom Stoff selbiger Fläche, und weder er noch alle Punkte der Welt sind imstande (soll wohl heißen: noch alle potentiellen Punkte der Welt etc. vermöchten), auch wenn sie vereinigt wären, gesetzt nämlich, man könnte sie vereinigen, daß sie zusammen irgend welches Stück einer Fläche ausmachen würden. Und angenommen, du stelltest dir vor, ein Ganzes sei aus tausend Punkten zusammengefügt, so könnte man, indem man von der Größenerstreckung dieser Tausend ein Stück abtrennte, sehr wohl sagen, selbiger Teil sei ebenso groß, wie das Ganze, dem er angehörte. Es wird das mit dem Beispiel der Null oder dem Nichts dargetan, dem zehnten Zeichen der Arithmetik, welches dies Nichts mittels einer o darstellt und, hinter eine Einheit gesetzt, bewirkt, daß diese „Zehn" ausgesprochen wird, und daß sie „Hundert" heißt, wenn du es dop-

pelt hinter sie setzest, und welches so weiter, bis ins Unendliche, die Zahl, der man es anhängt, jedesmal verzehnfacht; es selbst an und für sich aber gilt nicht mehr als nichts, und alle Nullen der Welt sind, was ihren Gehalt und Wert anlangt, gleich einer einzigen Null.

Keine menschliche Forschung kann man wahre Wissenschaft heißen, wenn sie ihren Weg nicht durch die mathematische Darlegung und Beweisführung hin nimmt. Sagst du, die Wissenschaften, die von Anfang bis zum Ende im Geist bleiben, hätten Wahrheit, so wird dies nicht zugestanden, sondern verneint aus vielen Gründen, und vornehmlich deshalb, weil bei solchem rein geistigen Abhandeln die Erfahrung (oder das Experiment) nicht vorkommt; ohne dies aber gibt sich kein Ding mit Sicherheit zu erkennen."

„Vom ersten Anfang der Wissenschaft der Malerei" sagt er dann:

„Der Anfang der Malerei ist der Punkt, dann folgt die Linie, das dritte ist die Fläche, das vierte der Körper, der sich in diese Oberfläche kleidet, und zwar gilt dies von demjenigen, welches vorgestellt wird, das heißt vom nachgeahmten Körper selbst; denn die Malerei geht in Wahrheit nicht weiter als bis zur Fläche (oder Oberfläche), bei und vermöge deren der Körper dargestellt wird, als Figur jeglicher sichtbaren Sache."

„Vom zweiten Prinzip der Malerei" äußert er sich:

„Das zweite Prinzip der Malerei ist der Schatten des Körpers, der durch sie vorgestellt wird." (Oder: das zweite Prinzip der Malerei ist der Schatten des Körpers, denn durch ihn täuscht man den Körper nach.) Von den beherzigenswerten Regeln, die Leonardo für den Beginn der künstlerischen Ausbildung aufgestellt hat, und die besser zu formulieren auch heute keiner imstande wäre, mögen hier einige folgen:

„Was der Lehrbursche zu allererst lernen soll."

„Zuerst soll der Bursche Perspektive lernen, darauf jeden Dinges Maße. Danach soll er guten Meisters Hand zeichnen, um sich an gute Gliedmaßen zu gewöhnen, und dann nach der Natur, um sich die Gründe des Erlernten zu bestätigen. Hierauf soll er sich eine Zeitlang Werke von Hand verschiedener Meister

ansehen, und endlich sich gewöhnen, die Kunst praktisch auszuüben."

„Welche Art von Studium soll bei jungen Leuten sein." (Es wird besser anstehen zu sagen: Studium der jungen Leute.)

„Das Studium der jungen Leute, die wünschen, es in den Wissenschaften zur Vervollkommnung zu bringen, welche alle Figur der Naturwerke nachahmen, soll um die Zeichnung bemüht sein, begleitet von denjenigen Schatten und Lichtern, die sich für den Ort schicken, an dem solche Figuren aufgestellt sind."

„Welche Regel soll man den Malerbuben geben." (Es wird besser sein zu sagen: Regel, mit der man diejenigen erziehen soll, welche die Malerei erlernen wollen.)

„Wir wissen klar, daß das Sehen zu den schnellsten Verrichtungen gehört die es gibt, und das Gesicht in einem Punkt (und Augenblick) unzählige Formen erblickt. Nichtsdestoweniger versteht es jedesmal nur einen Gegenstand. Setzen wir den Fall, du Leser siehst mit einem Blick dieses ganze beschriebene Blatt an. Du wirst gleich urteilen, es sei voll verschiedenerlei Buchstaben, aber in diesem Augenblick wirst du nicht erkennen, was für Buchstaben das seien, noch was sie sagen sollen. Daher mußt du es Wort für Wort, Satz für Satz durchmachen, wenn du Kenntnis von diesen Buchstaben haben willst. So ist es auch, wenn du zur Höhe eines Gebäudes hinauf willst, du wirst dich bequemen, Stufe für Stufe hinauf zu steigen, sonst ist's unmöglich, zu seiner Höhe zu gelangen.

— Und so sage ich zu dir, den Natur dieser Kunst zuwendet. Willst du Kenntnis der Formen der Dinge haben, so wirst du bei den einzelnen Teilchen derselben anfangen und nicht zum zweiten übergehen, wenn du zuvor das erste nicht gut im Gedächtnis und in der Hand hast. Tust du anders, so wirst du die Zeit verschleudern, oder wirst das Studium sehr in die Länge ziehen. Und ich erinnere dich: Lerne eher den Fleiß, als die Geschwindigkeit."

„Von den Spielen, welche die Zeichner treiben sollen."

„Wollt ihr Zeichner aus euren Spielen eine nützliche Ergötzung ziehen, so müßt ihr immer zu solchen Dingen greifen,

die eurer Profession zugute kommen, der Heranbildung guten Augenurteils nämlich, daß man die wahren Breiten und Längen der Dinge richtig abzuschätzen wisse. Um den Geist in derlei Dingen zu gewöhnen, ziehe einer von euch eine gerade Linie auf eine Wand, wie's gerade kommt. Ein jeder hält einen dünnen Span oder Strohhalm in der Hand und schneidet denselben in der Länge ab, die ihm jene vorerwähnte Linie zu haben scheint, dabei steht ihr von dieser zehn Ellen weit entfernt. Darauf geht jeder zum Exempel hin und mißt sein Abschätzungsmaß an demselben, wer der Länge des Vorbildes am nächsten kommt, der sei über die andern Sieger und gewinne von allen den von euch vorher festgestellten Preis. Auch müßt ihr verkürzte Maße abnehmen, d. h. ihr nehmt einen Speer oder ein Rohr und betrachtet vorwärts davon eine gewisse Entfernung. Jeder schätzt mit seinem Urteil ab, wievielmal jenes Maß in die Entfernung aufgeht, oder auch ihr wettet, wer am besten eine ellenlange gerade Linie zieht, und das werde dann mit einem gespannten Faden nachprobiert. Und derlei Spiele sind ein Mittel, gutes Augenmaß zu bekommen, dem die Hauptverrichtung bei der Malerei zufällt."

„Vom Urteil des Malers über sein Bild."

Wir wissen für gewiß, daß man die Fehler eher in den Werken anderer erkennt als in den eigenen. Oft tadelst du kleine Fehler anderer und übersiehst doch während dessen deine eigenen großen. Damit du nun solchem Unverstand entgehest, so mache, daß du zuerst ein guter Perspektiviker seiest, sodann, daß du vollkommene Kenntnisse der Maße der Menschen und sonst anderer Tiere besitzest, sei außerdem ein guter Architekt, d. h. bewandert in allem, was zur Form von Gebäuden gehört, und was sonst überhaupt auf Erden noch sein mag; es gibt dessen unendlich viele Formen. Von je mehrerlei du gute Kenntnis haben wirst, um so mehr wird dein Arbeiten gelobt werden. Worin du aber keine Übung hast, das verschmähe nicht nach der Natur abzuzeichnen.

Um indessen zu dem zurückzukehren, wovon eingangs eigentlich die Rede sein sollte, so sage ich, du solltest bei deinem Malen einen flachen Spiegel bei der Hand haben und dein Werk des öftern darin betrachten. Es wird dasselbe hier umgekehrt zum

Vorschein kommen und wird dir vorkommen, wie von eines anderen Meisters Hand. Da wirst du über deine Fehler ein besseres Urteil bekommen als sonst. — Auch ist es gut, öfters von der Arbeit abzulassen und sich ein wenig sonstwie zu erholen. Gehst du dann wieder ans Werk, so hast du besseres Urteil über das Gemachte, denn das Festsitzen bei der Arbeit betrügt dich in hohem Grade. — Außerdem ist es noch gut, sich entfernt zu stellen, denn so erscheint das Werk kleiner und wird mehr mit einem Blick übersehen, und es werden nicht stimmende und außer Verhältnis stehende Gliedmaßen und Farben der Gegenstände besser erkannt als von nahem.

Das Wesen der Zeichnung bezweckt vornehmlich die Darstellung der Form, in der besonders in bezug auf die mensch-
Darstellung der Form, in der besonders in bezug auf die menschliche Figur, das Charakteristische der Bewegungsmotive, des Ausdrucks, sowie die individuellen Züge der jeweilig dargestellten Figur zur Erscheinung kommen sollen. Der Zeichner hat also zunächst darauf zu achten, die richtigen Größenverhältnisse, die eigentümlichen Merkmale der Formen und das Bedeutsame der Stellung und Bewegung zu erfassen. Dabei wird er am besten verfahren, wenn er sich zunächst einige charakteristische Punkte, Linien und Teile, also das Wesentliche in großen Zügen andeutet. Denn sein Augenmerk muß hauptsächlich auf das Ganze gerichtet sein und die einzelnen Teile in ihren Größenverhältnissen und Lagen zueinander stets miteinander vergleichen. Wollte daher der Zeichner bei einem Teil der Figur beginnen und ihn ohne Rücksicht auf das Ganze ausgestalten, und dann fortfahren, einen andern Teil daran zu schließen, so würde er immer zu Trugschlüssen gelangen, und das Charakteristische des Ganzen aus dem Auge verlieren.

Wer die menschliche Figur studieren will, wird gut tun, sich zunächst an die Wiedergabe über Natur geformter Gipsabgüsse zu halten, und dabei mit einzelnen Körperteilen, wie Kopf, Hand, Arm, Fuß etc. zu beginnen, die heute in vortrefflichen Abgüssen zu haben sind. Der unbewegliche Gipsabguß gestattet dem Anfänger die Formen in ihren Licht- und Schattenpartien eingehend und mit Ruhe zu betrachten, wobei die Farblosigkeit des Materials die Formen leichter erkennen läßt, als das farbige lebende



ANSELM FEUERBACH · PIETÀ

Nach einer Heliogravüre aus dem Prachtwerke „Die Schackgalerie". Verlag von Dr. E. Albert & Co., München

Modell. Hierbei ist es von Wichtigkeit, daß die Lagen der Flächen, aus welchen die Formen sich zusammensetzen, möglichst sofort richtig erfaßt und in ihren Licht- und Schattenumgrenzungen klar, wenn auch breit, dargestellt werden. Diese Art der Darstellung, im Gegensatz zu der bloßen Konturenzeichnung, erleichtert die Auffindung der richtigen Maßverhältnisse, und führt den Zeichner dahin, das Gesehene prägnant in seiner plastischen Wirkung wiederzugeben.

Bei der Gleichmäßigkeit eines normal gebauten Körpers, der sich aus zwei gleichen Körperhälften zusammensetzt, wird sich der Zeichner immer zu vergegenwärtigen haben die Mittellinie des Kopfes bezw. des Körpers, die Stellung der Augen, der Nase, Mundwinkel, Ohren, Arme etc. etc. und wird unbewußt die Lage der wiederkehrenden Körperteile, der Augen, Ohren, Arme etc. durch gedachte Linien verbinden, um so die Stellung derselben leichter und sicherer bestimmen zu können.

Bekanntlich hat Dürer einen großen Teil seiner Zeit und Arbeitskraft auf theoretische Studien verwendet. So hat er Schriften über Befestigungslehre, Fechten und dergl. verfaßt und sich eifrig mit Mathematik, Perspektive und Proportionslehre beschäftigt, denn er sah diese Kenntnisse für die Hebung der deutschen Kunst als unerläßlich an. Leider ist dieser Teil aus Dürers Tätigkeit aus der eigentlichen Dürerforschung ausgeschlossen worden, da weder Thausing noch Albert v. Zahn davon absahen, neben der geschichtlichen Darstellung von Dürers Entwicklungsgang und seiner ästhetischen Anschauuungen, auch seine theoretischen Arbeiten zu berücksichtigen. Ludwig Justi bietet nun in seiner Abhandlung: „Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers" höchst interessante Untersuchungen und Rekonstruktionen, welche dartun, daß Dürer „von einer bestimmten Zeit an tatsächlich die Idealfiguren und Idealköpfe nach mathematischen Schemata konstruiert hat". Sagt er doch in der Vorrede seiner Proportionslehre selbst: „Aber an rechte proportion kan yn kein bild volkommen sein / ob es auch so fleißig als das ymer möglich ist / gemacht wirdet." Die „kunst", die Kenntnis der Maße, des „rechten Grundes", soll natürlich durch Studium der Natur und Übung, „gebrauch", ergänzt werden, beides soll sich gegenseitig durchdringen: „Aber so du kein rechten grund

hast, so ist es nit möglich das du etwas gerechtz unnd gutz machst / und ob du gleych den grösten gebrauch der welt hettest in freyheyt der hand / denn es ist mer ein gefencknus so sie dich verfürt / darumm sol kein freyheit on kunst so ist die kunst verborgen on den gebrauch / darum muß es bey einander sein wie oben gesagt / Darum ist von nötten das man recht künstlich messen lern / wer das wol kan der macht wunderparlich ding... und außerhalb rechter maß werde keiner nichtz gutz machen." (Am Ende des III. Buchs.)

Hierzu nimmt Justi Stellung und sagt: „Zu diesen Hinweisen aus Dürers Schriften treten nun die Werke selbst, Bilder, Kupferstiche und Zeichnungen: eine bestimmte Zahl von ihnen weicht von allen andern ab durch eigentümliche Kälte; sie haben etwas gekünsteltes, unpersönliches, mathematisches, während doch sonst ein Hauptreiz seiner Kunst gerade in dem Porträthaften, Charakteristischen, Stimmungsvollen liegt. Dieser Unterschied ist auffallend und wurde stets bemerkt; man fühlt in den Beschreibungen seines Werks bei solchen Stücken jedesmal eine Art von Hiatus, eine Störung, die der Erklärer auf verschiedene Weise zu beseitigen sucht: bald ist es der Einfluß eines fremden Künstlers, bald das Archaisieren auf Wunsch eines reaktionären Stifters, bald das Erkalten seiner Madonnenverehrung infolge der Reformation, die den eigentümlichen Charakter, oder vielmehr das Fehlen des Charakters, in derartigen Werken erklären sollen.

Außer diesem allgemeinen, von andern Sachen scharf abstechenden Charakter jener Werke gibt es noch einen ganz bestimmten Anhalt für unsere Untersuchung, die Konstruktionszeichnungen des Künstler selbst; einmal in der Proportionslehre von 1528, und dann auf der Rückseite mehrerer Studien."

Bei den Dürerschen Konstruktionen handelt es sich natürlich hauptsächlich um Idealfiguren, jedoch die Untersuchungen Justis führen schließlich dazu, auch das Münchener Selbstbildnis von diesem Gesichtspunkt aus zu betrachten, zu dessen Erläuterung hier Justis eigene Darlegung Platz finden mag:

„Ebenso verhält es sich bei dem berühmten Selbstbildnis. Man kann da wiederum von Breitenabständen oder der Nasenlänge ausgehen, auf diese Weise die Kopfbreite oder Gesichts-

höhe finden und so schließlich das ganze Schema feststellen. — Die Linien für die äußeren Augenwinkel laufen nach den von uns angenommenen Maßen nicht wie bei allen anderen Köpfen durch die inneren, sondern durch die äußeren Schnittpunkte der Lider — eine Konzession an die Ähnlichkeit. Ferner begrenzt die untere Augenlinie nicht eine deutlich ausgesprochene Form, dies jedoch leicht begreiflich bei dem beschädigten Zustand: außerhalb der notwendigen Linien ist die Modellierung wohl überall scharf konserviert. Daß der Kopf überhaupt konstruiert ist, unterliegt nach unserer Überzeugung keinem Zweifel, nur sind wir nicht ganz sicher, ob nach demselben Schema wie alle übrigen (mit jener leichten Abweichung), oder nach einem anderen; ein solches, überall genau zutreffend, zu erfinden wäre ja leicht gewesen, wir hielten es jedoch für richtiger, das durch die Analogie der übrigen Köpfe gestützte Schema einzuzeichnen, weil wir finden, daß doch noch auffallend viele Verhältnisse zutreffen — auf die Gefahr hin, daß die Abbildung einen ungünstigen Eindruck macht.

Gewiß ist es für die Kenntnis des Künstlers im allgemeinen von großer Wichtigkeit, daß er tatsächlichen Gebrauch von seinen theoretischen Studien gemacht hat. Für den Beweis haben wir bisher vielfach weniger bekannte und beliebte Sachen zitiert, wie es in der Natur der Sache liegt. Lassen wir dagegen den historischen Zusammenhang außer acht und stellen uns auf den Standpunkt der Beurteilung einzelner Werke, so haben wir hier den interessantesten Fall. Denn dies Münchener Selbstbildnis ist wohl das bekannteste Werk des Meisters, das unzählige Male, bei allen denkbaren Titelbildern, Büsten und Festkarten reproduziert worden ist und die Vorstellung von den Zügen des gefeierten Meisters im wesentlichen bestimmt hat. Für die vielfach etwas gegenstandslose, mehr patriotische Verehrung — seine Werke sind ja weit weniger bekannt als etwa die der großen Italiener — dafür mag dieser majestätische, aber etwas leere Kopf passend sein: die anderen Selbstbildnisse geben doch wohl eine richtigere Vorstellung von dem Ausdruck seiner Züge. Damit soll natürlich im allgemeinen nichts gegen das herrliche Münchener Bild weiter gesagt sein, nur daß seine Werte auf anderem Gebiete liegen als gerade auf dem der persönlichen Charakteri-

sierung; wie wir sie namentlich bei einigen Porträtzeichnungen Dürers in wunderbarer Meisterschaft finden.

Die Maße auf unserer Abbildung sind: Abstand der inneren Augenwinkel $14^3/_4$ mm, der äußeren $36^3/_4$; Entfernung von der Augenlinie zur Nasenspitze $24^1/_2$. Durch Multiplikation dieser 3 Maße mit 5,2 und 3 ergibt sich jedesmal etwa $73^1/_2$: die Gesichtshöhe und Kopfbreite. Gesichtshöhe und Kopfhöhe sind nur ungefähr meßbar, nach dem Zusammenhang des Schemas anzunehmen: $73^1/_2$ und fast 92 (= 8 : 10).

Übrigens geben wir hiermit nicht etwa eine neue Beobachtung, sondern nur eine Erklärung für den längst aufgefallenen ästhetischen Charakter dieses Bildes: Thausing (II 98) findet die Züge „regelmäßig"; weiterhin (108) heißt es: „als Dürer jenes merkwürdige Münchener Selbstporträt malte, scheint ihm die Analogie (mit dem Christuskopf) doch vorgeschwebt zu haben; daher vielleicht das unbedeckte Haupt trotz der Pelzschaube, die feierliche Haltung, die sorgfältige symmetrische Ausbreitung des Haares auf den Schultern, der weihevolle Ernst in den Zügen."

Wenn Dürer bei seinen Messungen des menschlichen Körpers auch durchaus selbständig vorgegangen ist, so unterliegt es doch keinem Zweifel, daß er dabei von den italienischen Meistern mit angeregt und gefördert worden ist. Zunächst ist es Vitruv und die Natur; später aber, gelegentlich seiner italienischen Reise empfängt er entsprechende Anregungen vom Maler Jacopo de Barbari, dem Mathematiker Luca Pacioli und vor allem von dem großen Theoretiker Leonardo da Vinci. Erzählt doch Dürer in der Geschichte seiner Proportionsstudien: „Dan ich selbs wolt lyber ein hochgelehrten berumbten man in solcher kunst hörn und lesen / dan das ich als ein unbegrünter dofan schreiben söll / doch so ich keinen find / der do etwas beschriben hett van menschlicher mas zw machen / dan einen man Jacobus genant / von Venedig geporn / ein liblicher molar Der wies mir man und weib / dy er aws der maß gemacht hat das ich awff dyse zeit liber sehen wolt was sein mainung wer gewest dan ein new kunigreich / und wen ichs hett so wolt ich ims zw eren in trug bringen gemeinem nutz zw gut / und aber ich war zw der selben zeit noch jung und het nie fan solchem ding gehört / und dy kunst ward mir fast liben / und wm dy ding zw find / wy man solche ding möcht zu

wegen pringen / dan mir wolt diser forgemelt Jacobus seinen grunt nit klarlich anzeigen das merkett ich woll an im / doch nam ich mein eygen ding für mych / und las den fitrufium der beschreibt ein wenig van der glidmas eines mans / Also van oder aws den zweien obgenanten manen hab ich meinen anfang genumen / und hab darnach aws meinem fürnemen gesucht von dag zw dag, Und was ich zw solchem erfunden hab / so will mir müglich ist, will ich das, van der Jungen wegen an dag legen / und mich nit understen, dy großen meister zw lernen / dy do pessers wissen / Aber gern von inen underwisen wöllen werden."

Wenn hier auf die theoretischen Untersuchungen und Studien hingewiesen wurde, so geschah dies vor allem, um darauf hinzuweisen, mit welcher Gründlichkeit er sowohl wie viele seiner Zeitgenossen bei ihren Arbeiten zu Werke gegangen sind. Wenn er zeitweilig dazu griff, seine Gestalten nach einem bestimmten Schema zu gestalten, so muß man einerseits in Betracht ziehen, daß er seine Laufbahn als Handwerker in der Goldschmiedewerkstatt begann, daß er frühzeitig lernte sich an gewisse Regeln der Formengestaltung zu gewöhnen, daß er in einer Zeit lebte, in der der mathematische Geist eine Verbreitung gefunden hatte, wie weder vor- noch nachher, so daß selbst die spätgotischen Handwerker ihre Figuren an Kirchen, Kapellen etc. mit dem Zirkel konstruierten, also ganz architektonisch behandelten, daß ferner durch die von Italien ausgehende Renaissance der Einfluß der Antike ein überaus mächtiger war, und daß anderseits seine künstlerische Anschauung dazu neigte, die Formensprache zu einer typischen zu erheben.

Wenn wir uns nun noch weiter vergegenwärtigen, daß sein formales Gestalten keineswegs gleichbedeutend war mit seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe und seiner tiefen Empfindung, so werden wir verstehen, wie ein solcher Geist zu dem konstruktiven Aufbau seiner Figuren kam. Ein gewisses Etwas war ihm, wenn auch nicht durchaus versagt, jedoch nicht in dem Maße zuteil geworden, wie es z. B. Michelangelo besaß, die formale Phantasie, so daß er nach dieser Richtung hin sich nicht scheut auch mitunter Anlehnungen zu machen.

Wer nun gleiches unternehmen will in bezug auf die schematische Zergliederung der Figuren, dem ist freilich zu raten,

daß er dies nicht eher unternehme, als bis er sich eine ziemliche Sicherheit der Formenkenntnis und Formengestaltung verschafft hat, denn ein Anfänger in der Kunst würde auf diesem Wege gewiß in die Irre geraten. Um zu einer freien und gesunden Formensprache zu gelangen, darf daher zunächst nur das Vorbild der Natur maßgebend sein. Wer die Form ganz verstehen lernen will, muß sich mühen, ihren feinsten und zartesten Linienführungen nachzugehen; nur so wird der Künstler zu einer vollen Beherrschung der Form gelangen.

Hierzu ist vor allem nötig, das Auge und die Hand an ein schnelles Erfassen und Wiedergeben zu gewöhnen, damit die Bewegungen lebender Wesen, oder die oftmals blitzartig auftauchenden Bilder der Phantasie, rasch festgehalten und schnell und sicher zu Papier gebracht werden können. Dagegen hat das pedantische Nachzeichnen nach den noch häufig zu Unterrichtszwecken verwendeten gedruckten Vorlagen mit sogenannten „schönen Schraffierungen“ recht wenig Wert. Daß der Maler sich zur Ausübung seiner Kunst auch eine entsprechende Handgeschicklichkeit aneignen muß, ist zweifellos; jedoch diese Geschicklichkeit wird sich von selbst einstellen, sobald er viel beobachtet und viel festzuhalten und wiederzugeben trachtet. Leider muß hier gesagt werden, daß noch immer an unseren Schulen und selbst an unsern Kunstschulen allzusehr auf das bestechende Äußere der Zeichnung gesehen wird. Und zwar deshalb, weil mit den Schülerarbeiten gewissermaßen Sport getrieben wird, insofern sie auf den jährlich wiederkehrenden Ausstellungen möglichst vorteilhaft auch den Augen der großen Menge erscheinen sollen. Weit besser wäre es daher, diese Schülerausstellungen — deren anfeuernder Einfluß auf den Ehrgeiz der Schüler anderseits nicht verkannt werden soll — nicht zu veranstalten, oder wenigstens zu beschränken, damit der Schüler um so energischer auf das Wesen der Sache hingelenkt wird. Denn weit wesentlicher ist es, den Schüler anzuleiten, daß er richtig und schnell sehen lerne, um dadurch sein Formengedächtnis zu stärken und zu bereichern, als daß er sich mit dem sogenannten Schönzeichnen abmühe.

Es soll gern zugegeben werden, daß der heute im allgemeinen ausgeübte Zeichenunterricht schon manchen Fortschritt zum

bessern aufzuweisen hat, im Gegensatz zu dem noch vor etlichen Jahrzehnten erteilten, trotzdem wird es mit zur Aufgabe der Leiter von Fachschulen für die künstlerische Ausbildung zählen, auf diesem Gebiet unbedingt reorganisierend zu wirken.

Unser Aufnehmen der Eindrücke der Erscheinungswelt durch das Auge beruht vor allem auf der Vorstellung von Raum und Form und dazu tritt als verschönendes Element das farbige Kleid, womit die Natur sich umhüllt. Die Aufgabe des Künstlers beruht also darin, den von der Form umgrenzten Raum dem Beschauer anschaulich darzustellen; ein Vorhaben, wobei er durch die Farbe Unterstützung finden, anderseits aber auch die Möglichkeit eintreten kann, daß durch eine allzu große Fülle von Licht und Farbe die Wirkung der Form völlig zerstört wird. Den empfangenen Gesichtseindruck aus der Naturerscheinung verwandelt er demnach in eine allgemein verständliche Bilderscheinung, indem er die im Naturvorbild enthaltene Gesetzmäßigkeit erkennen lernt, um diese sodann als Resultat seiner Beobachtung mit Hilfe von Form und Farbe als Flächenbild wiederzugeben.

Durch die Naturbeobachtung gelangt der Künstler zu der Erkenntnis, daß der einem jeden Gegenstand anhaftenden Daseinsform eine Wirkungsform gegenübersteht, deren Eindruck jedoch abhängig ist von der Beleuchtung, von den sie umgebenden anderen Formen, wie jeder Toneindruck abhängig ist von den ihn umgebenden Farbenwerten. Diesen Vorgang bringt Hildebrand in seiner Schrift: „Das Problem der Form" zu verständnisvollstem Ausdruck, indem er sagt: „Auf diese Weise nimmt der Gegensatz, in dem der Gegenstand zu seiner Umgebung steht, Teil an seiner Charakterisierung und, je nachdem sich bestimmte Situationen mit der Gegenstandsvorstellung in uns festsetzen, setzen sich auch bestimmte Wirkungsakzente in unserer Vorstellung fest, welche die Daseinsform charakterisieren. Wir können von einem Ausnahmsakzent und einem normalen sprechen und von einem zufälligen und typischen, je nachdem innerhalb des Wechsels sich gewisse Wirkungsforderungen in unserer Vorstellung festgesetzt haben. Der Künstler je nach seiner individuellen Begabung bereichert unser Verhältnis zur Natur, indem

er die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue normale Wirkungsakzente verleihen. Je normaler und typischer die Wirkungsakzente in einem Kunstwerk fallen, desto objektivere Bedeutung besitzt es."

Zur Erläuterung des vorstehend Gesagten weist dann Hildebrand darauf hin, daß der griechische Gesichtstypus einzig und allein entstanden ist, um die typischen Wirkungsakzente klarzulegen, wie das Kind z. B. in seiner naiven Ausdrucksweise ein Gesicht als Kreis mit zwei Punkten als Augen, einen senkrechten Strich als Nase und einen wagerechten als Mund zeichnet.

Auf diese Weise gelangt die Formvorstellung zu einer gewissen abstrakten Darstellung, indem die räumlichen Werte in individuelle Größenverhältnisse umgesetzt werden. Je tiefer also die Anschauungskraft und das Erfassen des Eindrucks ist, um so naturwahrer wird sich auch das künstlerische Sehen gestalten. Hierbei stehen sich jedoch zwei ganz voneinander verschiedene Arten der Auffassung gegenüber: erstens die sogenannte positive Auffassung, welche in der unmittelbaren Wiedergabe des Natureindrucks beruht, zweitens die aus der Vorstellung entsprungene künstlerische Darstellung. Vergegenwärtigt man sich aber die letzte Konsequenz des Positivismus, so müßten wir das vom photographischen Apparat fixierte Bild — und bei dem heutigen Stand unsrer Technik können wir noch dahin gelangen, daß der Apparat und die Technik soweit vervollkommnet werden, ein farbiges Bild wiederzugeben — als den Ausfluß vollendetster malerischer Wiedergabe ansehen. Daß dem aber nicht so sein kann, dem widerspricht unsere Vorstellung, von der sich eben kein Mensch loslösen kann.

Die künstlerische bildliche Schöpfung wird vor allem durch eine zweckmäßige Verwendung von Einzelgegenständen den Ausdruck der Raumentfaltung zu fördern suchen, wie sie z. B. Millet in seinem Bilde „Die Scholle" (Tafel II) in so schlichter Weise und doch so überzeugend und großartig zum Ausdruck zu bringen wußte. An dieser eindringlichen Darstellung können wir sehen, wie die einzelnen Gegenstände durch ihre Maße, Form und Stellung an dem Gesamteindruck der Raumentfaltung mitwirken, weil sie uns eben im ganzen Bilde bestimmte räumliche Werte zum Bewußtsein bringen. Dies entspricht vollkommen den Worten Hildebrands:



ANTON VON WERNER · DER 19. JULI 1870

„daß die Bild-Erscheinung aus einem Komplex von Gegenständen bestehen muß, welche alle gegenseitig und wiederum im ganzen Anregungen für die plastische und räumliche Vorstellung in uns bewirken, wenn wir ein wahrhaft lebendiges Bild der realen räumlichen Natur erhalten sollen. In diesem gegenseitigen Bedingen der Erscheinungsgegensätze und in ihrem gemeinschaftlichen Hervorrufen eines Raumganzen besteht eine Einheit der Erscheinung, welche nichts gemein hat mit der organischen oder der Vorgangseinheit in der Natur." An anderer Stelle äußert er sich hierzu ergänzend: „Nicht um die Täuschung handelt es sich, daß man das Bild für ein Stück Wirklichkeit halte, wie beim Panorama, sondern um die Stärke des Anregungsgehaltes, welcher im Bilde vereinigt ist."

Einerseits sehen wir in dem Milletschen Bilde, wie die Tiefenbewegung von vorn nach hinten zum Ausdruck gebracht ist durch wenige in der Terrainbildung sich überschneidende Linien und dem Zug der leichtbewegten Wolkenbildung, anderseits wie die beiden Grundrichtungen, die der horizontalen und vertikalen Ausdehnung, in den Erdfurchen, den Bäumen, dem aufsteigenden Vogelschwarm zur Erscheinung gebracht ist. Diese wenigen Linien bedingen hier die Festigkeit des Gesamtbildes, verleihen dem Ganzen seinen besonderen Charakter.

II. DIE FARBE

PHYSIKALISCHE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE HAUPTFARBEN

Malerei und Musik sind zwei Künste von engsten Beziehungen, denn in naher Verwandtschaft stehen die Reize der Farbe zu denen der Musik. Bei beiden sprechen wir von Harmonie und Disharmonie, von Tönen und Sinfonien. Wie die Musik, die von allen ausübenden Künsten am unmittelbarsten auf unser Empfinden einwirkt, wendet sich die Farbe an unser Gefühl; im Gegensatz zum Wesen der Form, die vornehmlich an unsern Verstand appelliert.

Die vom Auge in der Natur wahrgenommenen Farben entspringen dem Licht- und Lebensquell unsrer Erde, der Sonne. Das Licht selbst, mag es nun von der Sonne, dem Mond oder künstlichen Quellen, wie vom Feuer, der Elektrizität u. dergl. ausgehen, entsteht aus den schnellen wellenförmigen Schwingungen des Äthers, während die im Licht wahrgenommenen Farben aus der Einwirkung der verschiedenartig langen Lichtstrahlen auf die Netzhaut unseres Auges hervorgehen.

Die längsten Schwingungen erzeugen die Vorstellung von der Farbe: Rot, und in weiterer Reihenfolge nehmen wir die Farben: Orange, Gelb, Grün, Blau und Violett wahr. Diese Farbenskala sehen wir im Bilde des Regenbogens und in schwächerem Abbild im sogenannten Hof des Mondes; der feurige Glanz des Kristalls, sowie der klare Tautropfen spiegelt sie uns wieder. Sie erscheint uns, wenn wir Sonnenstrahlen durch eine kleine Öffnung in einen dunklen Raum leiten, und wir entdecken sie, wenn wir Lichtstrahlen durch ein Prisma auf eine weiße Papierfläche hinleiten. Vereinigen wir jedoch die so gewonnene Far-

benskala in eine Sammellinse, so werden wir als Produkt wieder reines weißes Licht erhalten. Licht und Farbe sind demnach eins, denn es gibt ebensowenig farbloses Licht, wie es Farbe ohne Licht gibt. Jedoch müssen wir uns hierbei vergegenwärtigen, daß die in den Lichtstrahlen vorhandenen Farben des Spektrums und die Farbstoffe (Pigmente) in ihrem Wesen ganz verschieden sind. Denn während wir durch die Verschmelzung zwei sich ergänzender (komplementärer) Farben, oder durch die Verbindung von Rot, Grün und Violett, oder sämtlicher verschmolzener Spektralfarben Weiß erhalten, wird es doch keinem Maler oder Färber gelingen, aus den Farbstoffen (Pigmenten) derselben Farbentöne gleichfalls Weiß zu erzielen. Die Farbenpigmente Gelb und Blau werden stets Grün ergeben — die Mischung von Rot, Grün und Violett wird Braun hervorrufen — und alle fünf Farben zusammen werden einen undefinierbaren Ton erzeugen.

Wir wissen also, daß das Licht aus wellenförmigen Strahlen verschiedener Schwingungsdauer besteht, die von selbstleuchtenden Körpern ausgehen, wie die Schallwellen von den Musikinstrumenten oder irgendwelchen Geräusch erregenden Dingen. Sie breiten sich aus nach allen Richtungen, wie die Kreise, die durch einen in das Wasser geworfenen Stein entstehen und, wie diese, von den Uferwänden zurückgeworfen (reflektiert) werden, sich als neue Kreise durch die zuerst entstandenen schlingen; so wie der hörbare Ton als Echo zurückkehrt, ebenso werden auch die Lichtwellen von den Körpern reflektiert und erscheinen als neue Farbenerreger. Demnach sind die Schwingungen des unsre Erde umgebenden Äthers die eigentlichen Farbenträger. Der Äther ist für uns als das reinste Mittel (Medium) anzusehen, der uns das Licht als Farbe überbringt. Daher müßte der unendliche Weltenraum uns als tiefste, nur von der lichten Sonne und einem leuchtenden Sternenheer unterbrochene Dunkelheit erscheinen, wäre dieses ätherische Medium nicht vorhanden. Hierzu treten noch die sogenannten trüben Medien, wie die in der Luft schwebenden Staubatome, Dämpfe, Rauch u. a. m.

Der erste, der die farbige Zergliederung des Lichts mit Hilfe prismatischer Brechung fand, war Newton (1675). Er stellte fest, daß nicht die Strahlen selbst gelb, rot oder blau seien, sondern auf der Netzhaut unseres Auges die Empfindung des

Gelben, Roten und Blauen hervorrufen. Eine Annahme, die durch Huyghens Untersuchung, daß das Licht auf Schwingungen eines feinen elastischen Mediums zurückzuführen sei, bestätigt und später von Erler dahin ergänzt wurde, indem er nachwies, daß die Farben durch die Dauer (Wellenlänge) ihrer Schwingungen sich unterscheiden und daher von unserm Auge in ihren verschiedenen Werten wahrgenommen werden.

Vor Newton waren die Kenntnisse in der Farbentheorie noch geringe. So sah man das aus dem weißen Lichte ausgeschiedene farbige Licht, welches naturgemäß geringere Leuchtkraft besitzt als das weiße, als das Wesen der Farbe an. Wie lange es noch dauern sollte, bis wir eine richtige Vorstellung von dem farbigen Erscheinungsprozeß gewinnen sollten, geht daraus hervor, daß selbst Goethe, trotz Erlers Entdeckung, noch der irrigen Ansicht war, das Licht müsse verdunkelt oder mit Dunkel gemischt werden, um Farben zu erzeugen. Und in den Erscheinungen der trüben Medien glaubte er die besondere Art der Verdunkelung gefunden zu haben, die nicht Grau, sondern Farbe hervorrufe. Wie er sich aber diesen Vorgang dachte, deutet er nicht näher an, so daß Helmholtz sich über Goethes Anschauung äußerte: „Unmöglich kann er meinen, daß von den Körpern etwas Körperliches mit dem Lichte davonfliege; und einen andern Sinn könnte es doch kaum haben, wenn es eine physikalische Erscheinung sein sollte. Die Goetheschen Ausführungen sind eben keine physikalischen Erklärungen, sondern sie sind nur als sinnbildliche Darstellungen zu betrachten."

Die Physiologie lehrt uns also, daß unsre Sehnerven aus dreierlei Arten von Nervenfasern bestehen, die dreierlei verschiedene Farbenempfindungen besitzen, nämlich die für gelbe, blaue und rote Erscheinungen, und daß demzufolge aus diesen drei Grundfarben sich die ganze reiche Farbenwelt entwickelt.

KOMPLEMENTÄR-FARBEN

Eine besondere Bedeutung in der Farbentheorie und somit in der Kunst der Farbengebung nehmen die Ergänzungs-(Komplementär-)Farben ein. Hierher gehören diejenigen, welche paarweis miteinander verschmolzen Weiß ergeben. Das sind

Rot und Blaugrün, Orange und Grünblau, Gelb und Ultramarin, Grüngelb und Violet. Dies Verschmelzungsresultat wird selbstredend nur bei rein optischen Farbenerscheinungen gewonnen, denn die Vermischung der angeführten Farben als Pigmente ergeben ein wesentlich anderes Resultat. Die hier in Frage kommende optische Wirkung läßt sich leicht erzielen, wenn auf einer runden Papierscheibe die betreffenden Farben aufgetragen werden und die Scheibe dann in rotierende Bewegung gesetzt wird. Als Summe der auf diese Weise verschmolzenen Farben wird stets reines Weiß erscheinen.

Die Ergänzungsfarben lassen natürlich vielfache Nüancen zu, die sich in der Malerei durch Zusatz von Weiß ergeben. Eine Aufzählung der zahlreichen Farbenwerte und ihrer Ergänzungen zu geben — die zu suchen unser Auge immer bemüht sein wird, da im Fall der ergänzende Ton im Farbenbilde fehlt, stets eine für unser Auge unangenehme Wirkung (Disharmonie) entsteht — ist bei den vielfachen Mischungsmöglichkeiten, schlechterdings nicht denkbar. Für die mehr oder weniger harmonierende Zusammenstellung der komplementären wie anderer Farbenwerte, wird am letzten Ende das Farbenempfinden des Einzelnen ausschlaggebend bleiben. Selbst wenn man eine Aufstellung der verschiedensten Farbenkontraste geben wollte, so müßte diese schließlich an der Unzulänglichkeit unsrer sprachlichen Begriffe scheitern, da die Art der Vorstellung bei verschiedenen Personen ebenfalls verschieden ist. Finden sich doch sogar unter den von Physiologen gemachten Angaben oft genug voneinander abweichende Bezeichnungen selbst der Hauptfarben vor. Denn während z. B. einer das tiefe Blau im Spektrum als Ultramarin bezeichnet, nimmt ein anderer dafür Indigo an; oder das bereits durch Gelb nuancierte Cyanblau wird anderseits Preußisch- oder Berlinerblau benannt.

FARBENKONTRAST

Für die glückliche Wahl des Farbenkontrastes wird bei den einzelnen Persönlichkeiten stets die angeborene oder anerzogene Empfindung für die Farbe maßgebend sein. Die verschiedene individuelle Anlage der Menschen wird auch ein ver-

schiedenartig ausgebildetes Farbenempfinden bedingen. Der eine wird für den Kolorismus ein starkes, der andere ein schwaches Gefühl haben; manchem wird das Empfinden sogar ganz versagt sein, weshalb wir denn auch von einer Farbenblindheit sprechen. Wer aber auch immer mit der Farbe zu tun hat, wird darauf bedacht sein müssen, seinen Farbensinn stetig zu üben und auszubilden. Die Naturbeobachtung und das Studium der Werke der großen Meister aller Zeiten wird auch hierfür die beste Richtschnur bilden. Nichts besseres können wir tun, als hinauszugehen ins Freie, die Landschaft in ihren wechselvollen Stimmungen zu beobachten, die Farbenpracht der Blumen etc. zu bewundern und die Farbensinfonien der Natur in uns aufnehmen zu lernen. Sehen wir uns ferner die herrlichen Tafel- und Wandgemälde der ersten Meister hervorragender Perioden, die schönen Glasmalereien des Mittelalters, die phantasiereichen keramischen Erzeugnisse Japans und Chinas, die Prunkgewänder und Goldwirkereien der Inder, die kostbaren Brokate der Venetianer, die Samte der Genueser, die Gobelins und Seidenstoffe der Franzosen, Niederländer und Deutschen, die Teppichwebereien der Orientalen u. a. m. an, so werden wir darunter viele Stücke finden, um unsern Farbensinn zu üben und unsern Geschmack zu bilden. Haben wir einen Blick getan in das schöpferische Walten der Natur, in die künstlerische Kraft, die sich in den schönen Werken der Kunst und des Kunstgewerbes äußert, dann werden wir auch finden, daß das ganze Geheimnis der Farbengebung in der Auffindung des richtigen Kontrastes beruht. Von dem subtilen Abwägen der entsprechenden Farbengegensätze, also der Kontraste, hängt die ganze Wirkung einer malerischen Lösung ab.

Um uns das Wesen und die Wirkung des Kontrastes klar zu machen, brauchen wir nur einen hellen und einen dunklen Streifen irgend einer Farbengattung nebeneinander zu legen, und wir werden finden, daß da, wo diese zusammenstoßen, der helle Farbenton noch lichter, der dunkle noch tiefer erscheint. Aber nicht allein Helligkeit und Dunkelheit wird durch den Kontrast beeinflußt, auch die Farben werden in ihrem Charakter durch den Gegensatz beeinflußt. Grenzt z. B. ein grünes und ein blaues Feld aneinander, so erscheint der am Blau grenzende

Rand des Grün etwas gelblicher als die Mitte der Fläche, anderseits der dem Grün zuliegende Rand des Blau etwas violetter als der weiter fort liegende Teil des Feldes, weil dort das dem Blau komplementäre Gelb sich zumischt, hier das dem Grün komplementäre Purpurrot.

Weiter können wir uns von der Eigenschaft der Kontrastwirkung überzeugen, wenn wir den Versuch mit einer Doppelbeleuchtung machen. Zu diesem Zweck legen wir ein weißes Blatt Papier in die Nähe des Fensters auf einen Tisch und stellen einen schwachen Stab darauf. Beleuchtet man nun das Papier durch eine nicht zu breite Öffnung mit gedämpftem Tageslicht (nicht direktem Sonnenlicht) oder auch Mondlicht und von der andern Seite her mit Kerzenlicht, so wird der Stift zwei verschiedenfarbige Schatten werfen: der eine, der von dem Tageslicht erzeugt ist, wird gelblich — also warm — der andere, der durch das Kerzenlicht entsteht, blau — also kalt — erscheinen. Die Ursache dieser Erscheinung liegt darin, daß der Schatten des Tageslichtes vom gelben Kerzenlicht, der Schatten des Kerzenlichtes vom bläulichen Tageslicht reflektiert wird. Diese Wirkung wird noch erhöht dadurch, daß der dem Fenster zugekehrte Teil des Papiers weißlich, der nach dem Zimmer zuliegende gelblich gefärbt ist. Die ungleichmäßige Tönung der Papierfläche wird durch die beiden Lichtquellen bewirkt.

Anstatt des orangefarbenen Lichtes der Kerze können auch andere Farben angewendet werden, indem das Kerzenlicht durch davor gehaltene Gläser gefärbt und so gefärbtes Kerzenlicht entweder mit Tageslicht oder ungefärbtem Kerzenlicht kombiniert wird. Besonders starke Wirkungen dieser Art kann man erreichen, wenn die Versuche in einem dunkeln Zimmer vorgenommen werden, indem durch eine kleine Öffnung, die mit farbigem Glase bedeckt ist, gefärbtes Sonnenlicht, durch eine andere Öffnung weißes Tageslicht in das Zimmer geleitet wird. In allen Fällen solcher Art wird dann das weiße Tageslicht komplementär zu dem farbigen erscheinen. Die Komplementärfarbe kommt sogar selbst dann zum Vorschein, wenn das Licht durch zwei Gläser derselben Farbe scheint, von denen aber das eine schwächer gefärbt sein muß als das andere. Der geradezu magische Stimmungsgehalt mancher Kirchen und Kapellen beruht auf diesen

Prinzipien der Doppelbeleuchtung, der kombinierten Verwendung farbiger und farbloser Gläser.

Zu den schönsten und wundersamsten Kontrasterscheinungen gehören auch die herrlichen Farbengegensätze, welche bei untergehender Sonne entstehen, namentlich das Alpenglühen mit seinen purpurnen Lichtern und blauen Ferneschatten — die violetten Silhouetten ferner Berge, die sich gegen das goldige Licht der Abendsonne abheben — die blauen Schatten, die die Wintersonne auf glänzend beleuchtete Schneeflächen zeichnet — die rosigen Wolkenpartien, die sich von den grünlich leuchtenden Äthermassen in der Nähe des Horizontes loslösen — alles Farbenbilder, an denen unser Auge sich stets aufs neue ergötzen wird.

Wir sehen also, daß Komplementärfarben dazu angetan sind, sich gegenseitig zu stärken und ihren Wert zu erhöhen, dabei darf aber nicht außer acht gelassen werden, daß die Verschärfung des Gegensatzes für die Harmonie des ganzen Farbenbildes ebenso von Vorteil wie von Nachteil sein kann. Der harmonische Zusammenklang der Farbe wird daher stets von der zutreffenden Wahl der nebeneinander gestellten Töne d. h. auch von den richtigen Stärkegraden abhängen.

ZUSAMMENSTELLUNG NACH PAAREN UND TRIADEN

Von den zum Farbenkreise zählenden reinen Tönen: Zinnoberrot, Orange, Gelb, Grüngelb, Grün, Spangrün (Schweinfurtergrün), Blaugrün, Grünblau (Cyanblau), Ultramarin, Violet, Purpur, Karmoisinrot, lassen sich nicht mehr als zwei oder drei harmonisch verbinden. Ab und zu gelingt es, noch eine vierte reine gesättigte Farbe, freilich nur in geringer Menge, der Farben-Komposition beizugeben, jedoch muß man darauf achten, daß sie nicht in störende Differenzen mit bereits angewandten Farben gerät. Als vermittelnde Bindeglieder werden Weiß, Grau und Schwarz, vermöge ihres ausgesprochen neutralen Charakters, sich immer gut verwenden lassen. (Um keinen Irrtum aufkommen zu lassen, sei hier gleich ergänzend hinzugefügt, daß gebrochene Farben sich selbstredend in großer Menge vereinigen lassen, wie ja jedes gute Werk der Kunst und des Kunstgewerbes zeigt.) Ein allgemein gültiges Gesetz, zuverlässige Regeln für die



REMBRANDT · KREUZABNAHME

Hervorbringung der harmonischen Erscheinung gibt es ebensowenig, wie es kein eigentliches Gesetz der Schönheit überhaupt gibt. Denn der harmonische Eindruck einer schönen Farbenverbindung hängt ja nicht allein von dem Kontrast der jeweilig angewandten Farben ab, sondern auch von dem Flächenraum, der jeder einzelnen Farbe zugewiesen wird und der für den Gesamteindruck des ganzen maßgebend ist. Daher wird denn auch in diesem Fall das ästhetische Gefühl, also das Empfinden, die ausschlaggebende Instanz bilden.

Zum feurigen Rot bilden Blau und Grün die wirksamsten Gegensätze. Wird die Gegenüberstellung von Rot, und Blau wegen der Weichheit des Zusammenklangs häufiger angewandt, im Gegensatz zu dem härter erscheinenden Kontrast von Rot und Grün, so lassen sich doch auch zwischen dem letztgenannten Farbenpaar wohlklingende Vereinigungen erzielen. Recht vorteilhafte Wirkungen zwischen Rot und Grün ergeben sich, sobald kleine vermittelnde Flächen von Weiß, Grau oder Schwarz, auch goldige oder silbrige Teile, dazwischen treten. Weniger gut verwendbar zum Rot ist Gelb; eine Farbenverbindung, die leicht einen gewöhnlichen Charakter annimmt. Eine Ausnahme macht hier das tiefe Purpurrot in Verbindung mit Orange. Die Gegenüberstellung von Rot und Violett vollzieht sich am besten in kräftigen, gesättigten Tönen, damit der sonst leicht auftretende Eindruck des Weichlichen vermieden wird. Ein recht belebendes Moment birgt der Gegensatz von Rot und Schwarz in sich, der des ernsten Zuges nicht entbehrt, aber trotzdem von festlicher Stimmung sein kann. Daß aber Rot neben dem als günstig bekannten Partner Blau, mitunter auch unvorteilhaften Eindruck hervorzurufen vermag, lehrt die Gegenüberstellung von Zinnoberrot und Ultramarinblau, die sich beide derartig bekämpfen und so wenig assimilieren, daß man angesichts ihres Erscheinens die unangenehme Wirkung des Flimmerns empfängt, so, als ob eine Farbe in die andere überzufließen scheint. Von günstiger dekorativer Wirkung ist die Trias: Rot, Grün, Gelb, sobald sie in dezenten Tönen auftritt. Zinnoberrot verbindet sich gut mit Cyanblau (Mineralblau) oder hellem Gelbgrün, besser noch mit gebrochenem satten Olivgrün. Einen eigenartigen Reiz wird immer die Wirkung zwischen Rot und Silbergrau hervorbringen.

Feine Farbenstimmung ergibt die Kombination von hellem (zitronfarbigem) Gelb und Violett, wobei der letzteren Farbe der größere Spielraum einzuräumen ist. Tritt hierzu noch Schwarz als dritter Farbenwert auf, so erscheint das Violett noch farbiger und gesättigter. Gelb kann auch, besonders als Goldgelb, in nicht zu großer Menge mit Schwarz in direkten Gegensatz gebracht werden. Ebenso läßt sich Gelb auch mit Karmoisinrot oder mit Purpur und Violett vorteilhaft verbinden. Rötliches Gelb (Orange) gilt als glückliche Wahl im Verein mit Blau, auch mit tiefgetöntem Grün steht es in wohltuendem Einklang. Die koloristische Lösung des Gegensatzes Gelb und Blau läßt sich häufig in den Heiligenbildern der alten Meister beobachten, in denen das Gelb freilich gebrochen und ins Braune hinüberspielend erscheint. Neuerdings suchen unsre modernen Landschafter der Lösung dieses Farbengegensatzes beizukommen — und man muß sagen, oftmals mit Glück — wobei sie dann zu dem Mittel greifen, zwischen Gelb und Blau (oder auch Grün und Blau als vorherrschende Farbenwerte) die verbindenden Nuancen Orange, Rot und Weiß in Gestalt von Wolkenbildungen und Terrainpartien, einzufügen. Neapelgelb und Ultramarin stehen gleichfalls in guter Wechselwirkung.

Die Farbe Grün wird für den Maler immer eine gefährliche Klippe sein und bleiben, da es einen so ausgeprägt materiellen Charakter besitzt. In der Zeit, als die spinatgrünen Wiesenflächen in den Landschaften unsrer neueren Maler Mode waren — es handelte sich damals wirklich nur um eine Modesache — ist von vielen an dieser Farbe geradezu gefrevelt worden. Daß sich aber auch zum Grün schöne Gegensätze finden lassen, das zeigt die Verbindung zwischen dem Dreiklang des lichten Schweinfurtergrün, Orange und Zinnober- (oder tiefem) Rot, an dessen Stelle auch Violett treten kann.

Wie schon erwähnt kommt bei dem Gleichklang der Farbentöne auch ihre räumliche Entwicklung in Betracht. Zwar hat es nicht an Versuchen gefehlt — die von Gelehrten unternommen worden waren — arithmetische Formeln für das richtige Verhältnis eines Farbendreiklangs aufzustellen, doch haben sich die hierbei erzielten Resultate für die Verwendbarkeit auf künstlerischem Gebiet in den meisten Fällen als unzulänglich, wenn nicht gar

als Irrtümer erwiesen. Es hat sich auch aus diesen Voraussetzungen ergeben, daß die Gesetze der Kunst nicht allein von gewissen Prinzipien, sondern auch von dem Grad des künstlerischen Empfindens abhängig sind, mithin keineswegs nur die reine Verstandestätigkeit, vielmehr die Regung der Seele mit in Frage kommt. Wobei freilich keineswegs außer acht gelassen werden darf, daß die Empfindung mit erworbenem Wissen Hand in Hand gehen muß. Betrachten wir die Farbengebung mancher alten Gewebe- und Teppichmuster, so können wir uns überzeugen, daß das sogenannte Prinzip der „farbigen Äquivalente" oft genug in diesen Stücken völlig auf den Kopf gestellt wird. Ein bloßes Rechenexempel wird eben niemals eine zuverlässige Lösung für die tausendfältig auftretenden Varianten der farbigen Kontraste bieten können.

WARME UND KALTE FARBEN

Die Bezeichnung „warm" oder „kalt", im Hinblick auf den Stimmungscharakter einer Farbe, ist nicht in physikalischem, sondern in bildlichem Sinne zu verstehen. Unter „warmen" Farben verstehen wir die von gelblichen, rötlichen oder bräunlichen Nuancen erfüllten Töne, unter „kalten" die von bläulichen, grünlichen oder schwärzlichen Tonelementen bestimmten Farben. Der Ton wird um so wärmer angesehen werden, je mehr er sich dem intensiven Gelb oder gelblichen Rot nähert, also: Kadmium, Orange, Zinnoberrot etc. Der Fachmann steigert häufig noch den Ausdruck „warm", um den Charakter der von ihm bezeichneten Farbe zu kennzeichnen, indem er von „glühenden Tönen", auch von „Farbenglut" spricht; Bezeichnungen, die der Maler namentlich bei Stimmungen des Sonnenauf- und -untergangs, bei Fackelbeleuchtung oder dergleichen wählt. Dagegen werden wir den Stimmungscharakter einer Mondnacht, oder die ins Weißliche spielenden Töne einer Winterlandschaft als „kalte" bezeichnen.

Untersuchen wir nun die Farbenwerte der angeführten Naturbeispiele näher, so werden wir bei genauerer Beobachtung finden, wie sich die komplementären (ergänzenden) Gegensätze in den Licht- und Schattenpartien zeigen. Bei dem warmen gelblichen oder rötlichen Sonnenlicht werden bläuliche Schatten

auftreten, während zu dem kalten bläulichen Mondlicht sich warme Schatten gesellen. Diese naheliegenden, von jedermann zu beobachtenden Beispiele beweisen am treffendsten, wie die Natur eifrig bemüht ist, durch den Wechsel und Gegensatz der Töne stets den Eindruck einer Farbe zu erhöhen und ihrem Wert zu vollem Rechte zu verhelfen. Daher können diejenigen, die sich mit der Kunst der Farbengebung zu beschäftigen haben, nichts besseres tun, als den unwandelbaren Gesetzen der Natur nachzuforschen und sich vor allem ihre Grundzüge fest einzuprägen. Besonders überzeugend vermögen wir uns die Wirkung des Gegensatzes und die Erhöhung der Farbenwerte zu veranschaulichen, wenn wir Gelegenheit nehmen, eine Mondscheinlandschaft zu betrachten, in der an einer Stelle Feuer- oder Fackellicht zu sehen ist — ein malerischer Vorwurf, der unsre Künstler von jeher beschäftigt hat, und von Landschaftern wie Figurenmalern mit mehr oder weniger Glück gelöst wurde. Eine Meisterleistung dieser Art und eine ganz erschöpfende Lösung dieses Farbenproblems hat Max Klinger in seiner genialen Schöpfung, die dem Leipziger Museum unter dem Titel „Die blaue Stunde" eingefügt worden ist, uns dauernd vor Augen geführt. Es ist die Zeit der grauen abendlichen Dämmerung, die sich über eine felsige Küstenlandschaft gelagert hat; auf einem aus dem Wasser ragenden Felsvorsprung sind drei nackte weibliche Gestalten sichtbar. In einer Vertiefung des Felsens brennt ein Feuer, das seinen grellen gelbroten Schein besonders auf zwei der Gestalten wirft; die nach vorn zu liegende Figur wird von dem Lichtschein nur matt gestreift und ist im übrigen von blaugrauen Dämmerungstönen umflossen. Der Gegensatz des rötlichen Feuerscheins hat hier die grauen Dämmerungstöne in blau verwandelt und die mannigfachsten Variationen zwischen warmen und kalten Farbennuancen entstehen lassen. In unübertrefflicher Malweise schildert Klinger hier das wundersame Spiel des Lichts, das Auftreten rötlicher und gelblicher, sowie das Entstehen grünlicher, bläulicher und bräunlicher Töne, teils durch Zusammenfließen, teils durch Kontrastwirkung hervorgerufen. Mit einer Feinfühligkeit ohnegleichen ist in diesem Werk ein Malerauge den Gesetzen der Natur nachgegangen, hat die Hand eines großen Künstlers mit technischer Vollendung das Erschaute

auf die Leinwand gebannt. Vorläufig wird die Summe künstlerischen Könnens, von der diese Schöpfung zeugt, nur von wenigen erkannt; erst wenn die Augen der Menge soweit geschult sein werden, um allen Feinheiten dieser der Natur entnommenen Farbenerscheinung nachgehen zu können, wird die Blaue Stunde Klingers auch in der Allgemeinheit die Würdigung finden, die sie verdient.

FARBENCHARAKTERE

Bei Untersuchung der Farbencharaktere gewahren wir, daß Weiß die größtmöglichsten Anpassungseigenschaften hat, daß es die vollkommenste Mischfarbe bildet und zugleich den besten Maßstab für alle übrigen Farben abgibt; trotzdem ist ihm etwas Exklusives eigen, so daß ihm bei seiner ausgesprochenen Energie des Tons in der Malerei nur eine beschränkte Verwendung in seiner vollen Reinheit zuteil werden darf. Der Grund, weshalb Weiß sich mit allen andern Farben so leicht verbindet, ist der, daß — wie uns die Physiologie lehrt — alle Strahlengattungen des Spektrums im weißen Sonnenlichte enthalten sind. Der Begriff des Weißen in den Farbstoffen (Pigmenten), mögen sie sein welcher Art sie wollen, ist freilich ein ganz relativer, da es in keinem Farbstoff ein absolutes Weiß gibt. Bei genauerem Hinsehen wird man nämlich immer zu dem ersichtlichen Resultat gelangen, daß jeder weiße Farbkörper entweder einen Stich ins gelbliche oder ins bläuliche hat. Daß es kein unbedingt reines Weiß gibt, geht auch aus der Tatsache hervor, daß in der Textilindustrie besondere Weißfärbereien tätig sind, und daß diese Art zu färben sogar solche Schwierigkeiten bietet, daß die Rezepte streng gehütet werden und sich in den betreffenden Färberfamilien forterben. Eine zwar rohe, aber allgemein angewandte Art Weiß zu färben, pflegen unsre Hausfrauen anzuwenden, um ihre Wäsche weißer erscheinen zu lassen, indem sie sie „Blauen". Dieser Vorgang beruht auf einer optischen Täuschung, da der natürliche Leinwandton — selbst bei gebleichter Leinwand — gelblich und dadurch tiefer erscheint, als die durch Zusatz von Blau veränderte Grundfarbe der Wäsche. Also nur dadurch, daß der Wäscheton durch die erhaltene schwache bläuliche

Nuance kälter geworden ist, erscheint er unserm Auge heller und weißer.

Zeigt das Gelb in seinen leuchtendsten Helligkeitsgraden ebenfalls die Hinneigung zum Exklusiven, so nimmt sein Charakter ein anpassenderes Moment an, je mehr es sich der Farbe des Goldes und des Braunen nähert, also tiefer im Ton wird. Daher hat Orange einen weicheren Grundton als das härtere Chromgelb. Von durchaus sympathischem und höchst assimilationsfähigem Charakter ist das Braun. Grün in seinen gelblichen Nuancen übt im allgemeinen eine erfrischende und belebende Wirkung aus; daher die anregende und zugleich beruhigende Wirkung der grünen Flächen in Feld und Flur. Ernster wird sein Stimmungsgehalt in seinen bläulichen Tönen.

Zu einer Hauptfarbe des Kolorismus zählt das Rot, die Farbe der Liebe und Leidenschaft. Eine dekorative Prachtentfaltung ohne Rot ist nicht gut denkbar. Der zur Pracht neigende Charakterzug dieser Farbe kann durch Danebenstellung von Gold noch gesteigert werden. Je mehr es sich jedoch dem Blauen nähert, desto mehr nimmt seine Verwendbarkeit ab. Deshalb wird Violett vornehmlich in kleinen Flächen verwendet. Ihm haftet Ernst und Feierlichkeit an, weshalb diese Farbe auch in der kirchlich-katholischen Kostümierung viel Anwendung findet. Seine helleren Stärkegrade geben leicht einen süßlichen Beigeschmack.

Eine nicht mindere Bedeutung als dem Rot ist dem Blau zuzuschreiben, das zweifellos von starker Energie ist. Sein kühles Feuer ist ganz dazu angetan, die in seine Umgebung gestellten gelblichen oder rötlichen Tonwerte in noch wärmerem Scheine erstrahlen zu lassen.

Vom Schwarz geht nicht bloß Ernst und Ruhe aus, sondern auch Trauer. Obgleich es wie sein direkter Gegensatz Weiß nicht zu den eigentlichen Farben zu zählen ist, vielmehr die Negation aller Farben bedeutet, nimmt es doch in der Farbengebung eine hervorragende Stelle ein.

VORSPRINGENDE UND ZURÜCKTRETENDE FARBEN

Die optischen Täuschungen, welche scheinbar vorspringende und zurücktretende Farben auf unser Auge ausüben,

dürfen weder vom Künstler noch vom Kunstgewerbler übersehen werden, denn derartige Wirkungen können vorteilhaft oder nachteilig für den Gesamteindruck einer Farbenkomposition sein. Um uns die Ursachen dieser Eindrücke klar zu machen, seien hier einige Beispiele angeführt.

Betrachten wir eine Reihe nebeneinander liegender weißer und schwarzer Quadrate, also z. B. ein Schachbrett, so erscheinen uns die weißen Felder nicht allein größer als die schwarzen, sondern auch gegen die letzteren vorspringend. Denselben Eindruck können wir beobachten, wenn wir zwei gleichgroße silhouettierte Figuren aus weißem und schwarzem Stoff schneiden und auf eine neutralgraue Fläche heften, auch in diesem Fall wird die weiße scheinbar größere Dimensionen haben als die schwarze. Ja wir können dieselbe Wirkung sogar an uns selbst wahrnehmen, sobald wir uns im Spiegel in weißer, beziehungsweise heller, oder in schwarzer Kleidung sehen. Wir werden in der lichten Kleidung stets stärker als in der dunkeln erscheinen.

Einen anderen treffenden Beweis für die täuschende Wirkung farbiger Gegensätze führt Brücke an, indem er ausführt: „Man denke, ich sehe in einiger Entfernung ein buntes Glasfenster, blaue und rote Rauten von ziemlich gleicher Helligkeit im schwarzen Gitter; so kann mir die Vorstellung erwachsen, daß mir die roten Rauten näher seien, als die blauen, daß sie vor die Fläche vorspringen, und ich kann mir die schwarzen, durch das Gitter gegebenen Zwischenräume als Abdachungen denken, die in die Ebene des Blau hinabführen. Niemals wird mir die Vorstellung erwachsen, daß die blauen Rauten vorspringen, die roten zurücktreten."

Die am meisten vorspringenden Farben sind Gelb, Orange und Rot; Grün und Violett neigen schon zum Zurücktreten, während die verschiedenen Arten des Blau diesen Eindruck am stärksten hervorrufen. Da uns nun unsere Vorstellung sagt, daß belichtete Teile vorspringend, beschattete dagegen tiefer liegen müssen, so glauben wir auch häufig in den lichten und dunklen Farben eines Musters reliefartige Darstellungen zu sehen. Hierbei braucht nicht einmal eine Verschiedenartigkeit der Farbencharaktere obzuwalten; vielmehr kann schon ein Muster aus zweierlei Rot, zweierlei Blau etc. eine solche Täuschung mög-

lich machen. Haben wir doch beim Anblick mancher Mosaikfußböden den Eindruck, als ob wir auf plastisch erhabenen Steinen gehen.

Das eigentliche Wesen der Farbengebung beruht darin, daß das Konzert einer farbigen Komposition einen so harmonischen Gesamteindruck macht, daß selbst widerstrebende (disharmonische) Verbindungen — die ebenfalls dem Ganzen einverleibt sein können — einen so einheitlichen Gleichklang abgeben, daß kein störendes Moment aufkommt. Diese Bedingung muß jedes gute Gemälde, textiles, keramisches oder sonst ein kunstgewerbliches Erzeugnis, bei dem die Farbe hinzugezogen ist, erfüllen.

Es sind verschiedene Gründe, aus denen eine Farbenzusammenstellung störend sein kann und auf unser Auge nicht wohltuend, selbst sogar verletzend zu wirken vermag. Einmal kann eine solche Verbindung zu grell, hart und schreiend sein, ein andermal kann sie nicht für sich allein bestehen, da ihr der erforderliche Gegensatz fehlt, der zu ihrer einheitlichen Erscheinung nötig ist, oder eine an sich gute Verbindung kann durch einen störenden Kontrast so geschädigt werden, daß der Gleichklang völlig vernichtet wird.

Suchen wir uns die scharf miteinander kontrastierenden Farben im Farbenkreise auf, so werden wir finden, daß diese weit auseinanderliegen. Nun sollte man meinen, daß die Ergänzungs-(Komplementär-)Farben ebenfalls durch zu grelle Kontraste sich gegenüberstehen. Einzelne Farbenlehrer haben zwar die Verwendbarkeit der Ergänzungsfarben für die praktische Anwendung verworfen, jedoch mit Unrecht, denn die komplementären Töne haben das Gute, daß sie nie durch einen schädlichen Kontrast leiden, da die Kontrastfarbe des einen Tons immer identisch ist mit dem Klang des anderen; sie können ferner niemals störend erscheinen, denn sie enthalten in sich die ganze Summe des weißen Lichtes. Daher wird naturgemäß der eine Ton die Leuchtkraft des andern erhöhen und der Grundcharakter eines Farbentons wird nie stärker zur Geltung kommen, als wenn er in unmittelbarer Nähe des ihn ergänzenden steht. Ein Umstand, der besonders dann von Wert ist, wenn man veranlaßt wird, mit Farben von geringer Sättigung zu arbeiten und dennoch gute Wirkungen erzielen soll.



REMBRANDT · DARSTELLUNG IM TEMPEL

Wenn dennoch Ergänzungsfarben mitunter unser Auge unangenehm berühren und nicht zusammenstimmen wollen, so wird dies wahrscheinlich daran liegen, daß ihr Ton nicht richtig getroffen, oder das Material, in welchem sie dargestellt sind, zu gering ist. Denn das Material, in dem die Farbe zur Erscheinung kommt, spielt freilich eine große Rolle. Es darf nicht vergessen werden, daß es gute und schlechte Farbstoffe (Pigmente) gibt, daß es ein Unterschied ist, ob eine Farbe in geringem Baumwollenstoff oder in kostbarer Seide zur Erscheinung gelangt; ebenso gibt es unter den Farbenpigmenten, die für die Malerei verwendet werden, gute und minderwertige.

Wohl wissen wir, daß Blau und Gelb sich ergänzende Farben sind, und doch finden wir, daß sie mitunter nicht harmonieren wollen. Dies können wir z. B. beobachten, wenn wir Ultramarin und Chromgelb zusammenstellen; Farben, die, wenn sie nicht in edlen Stoffen erscheinen, meistens einen unfeinen Charakter zeigen. Besteht jedoch unsre Aufgabe darin, Blau und Gelb zusammenzustellen und haben wir kein besonders gutes Material für sie zur Verfügung, so tun wir gut, das Gelb etwas zu brechen, ihm entweder eine Nuance ins Rötliche oder Weißliche zu geben, es also mehr zum Orange oder zum Neapelgelb hin zu tönen. Noch größere Schwierigkeiten bietet mitunter die Gegenüberstellung von Rot und Grün, da ihr Gegensatz unter den Ergänzungsfarben am grellsten erscheint. Ihr Zusammenklang wird jedoch wohltuender, sobald das Grün gelblich gestimmt und ihm etwas von seiner höchsten Entschiedenheit genommen wird, wodurch es an Weichheit und Anpassungsvermögen gewinnt. Ist man in der Lage, den beiden eine dritte Farbe — entweder Weiß oder Grau — als verbindendes Glied mitzugeben, so wird man sie um so leichter zum Zusammenklang bringen können.

Um schädliche Gegensätze zu mildern, wird es sich empfehlen, entweder die störende Farbe auf einen möglichst kleinen Raum einzuschränken, oder sie aufzuhellen oder zu verdunkeln, oder — wenn zulässig — eine dritte als Bindeglied einzuführen. Wo wir auch das prismatische Bild der reinen Farben wahrnehmen, ob wir es im Wassertropfen finden oder ob es uns in Gestalt des Regenbogens gegenübertritt, immer werden wir unter dem Bann seiner unerreichbaren Schönheit stehen. Menschenwerk aber

bleibt Stückwerk — und all unsre Kunst scheitert hier an der Unzulänglichkeit unsrer Darstellungsmittel, denn kein noch so vollkommenes Pigment vermag positives Licht auszustrahlen, und selbst die höchste künstlerische Wiedergabe wird im besten Falle ein schwaches Abbild, ein schöner Schein der von der gütigen Mutter Natur uns zum Vorbild hingestellten farbigen Erscheinungswelt bleiben.

III. DIE KOMPOSITION

„Die Erfindung ist frei und das Leichteste an der Kunst. Das Schwierigste und Vornehmste ist die vollendete sinnliche Betätigung. Diesem Vollenden zu Liebe gibt es eine vielfältige Wissenschaft der Malerei."

Dieser Ausspruch aus dem Munde Leonardo da Vincis kennzeichnet so recht, wie hoch er das eigentliche künstlerische Können gegenüber dem bloßen Spiel der Phantasie einschätzte. Trotzdem dürfen wir nicht aus diesen Worten schließen, daß der große Meister den planmäßigen Aufbau eines Kunstwerks — denn um diesen handelt es sich doch zunächst bei der Komposition — etwa unterschätzte. Denn sonst würde er diesen Teil der geistigen Tätigkeit des Künstlers nicht mit den folgenden treffenden schönen Worten gekennzeichnet haben: „Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie ins Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, oder drollig zum Lachen, oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott (Schöpfer). Verlangt ihn nach bewohnten Gegenden oder Einöden, schattigen oder dunklen Orten zur Zeit der Hitze, er stellt sie vor, und so zur Zeit der Kälte warme. Will er Talgründe, will er von hohen Berggipfeln weite Gefilde vor sich aufgerollt sehen und hinter diesen den Meereshorizont erblicken, er ist Gebieter darüber und ebensowohl, wenn er aus Tiefen der Täler zu Gebirgshöhen hinan, oder von diesen zu tiefen Tälern und Abhängen hinabschauen will. Und in der Tat, alles, was es im Weltall gibt, sei es nun in Wesenheit und Dasein, oder in der Einbildung, er hat es, zuerst im Geist und dann in den Händen, und sie sind von solcher Vorzüglichkeit, daß sie eine

gleichzeitige, in einem einzigen An- und Augenblick zusammengedrängte Verhältnisharmonie hervorbringen, wie die wirklichen, sichtbaren Dinge tun."

Die Erfindung und Komposition beruht nicht bloß darauf, einen Vorgang oder Erlebnis aus der Geschichte oder dem täglichen Leben, ein erdachtes Bild der Phantasie oder die Stimmung eines Natureindrucks bildlich klar und anschaulich zu versinnlichen, sondern es gehört dazu auch ein ausgeprägtes rythmisches Gefühl für den Klang wiederkehrender und widerhallender Linien, sowie für die Verteilung der Massen in Form und Farbe. Denn alle diese Momente muß der Maler in Betracht ziehen, müssen in ihm wirksam sein, soll das wiederzugebende Bild in seiner Vorstellung lebendig werden. Denn daß die Kombinationsgabe keineswegs immer gleichmäßig verteilt ist unter künstlerisch veranlagten Naturen, geht doch aus der Tatsache hervor, daß selbst ein so Großer unter den Künstlern, wie Raffael, häufig genug für die Gestaltung einer Komposition Anleihen bei anderen gemacht hat.

Der kompositorische Aufbau eines Bildes ist gleichbedeutend mit der kontrapunktischen Gliederung einer musikalischen Schöpfung, und die Linienführung eines Bildes entspricht demnach der kontrapunktischen Fügung eines Musikstücks. Daher beruht das Geheimnis der Formensprache, wie überhaupt jeder Sprache, in dem Geheimnis und der Tiefe des Mitempfindens, und der höchste Ausdruck und Reiz der Sprache wird immer nur für die am sensibelsten veranlagten Naturen erreichbar sein. Die Komposition bildet einen wesentlichen Bestandteil des Stils und ein hohes Stilgefühl, das lehrt uns die Geschichte aller Künste, ist und bleibt eine Seltenheit und stets der Ausfluß eines reinen und großen Charakters; deshalb sagt Ruskin mit Recht: „Ein richtiger und edler Stil ist aber nie aus einem unaufrichtigen Herzen hervorgegangen."

Wenn der Organismus von Linien und Formen, von Farben und Bewegungen, von Lichtern und Schatten in einem Bildwerk gleichbedeutend ist mit der musikalischen Komposition, so wissen wir, daß hierbei ein mathematisches Gesetz mitspricht. Freilich ein durchaus unbewußtes. Von diesem mathematischen Einfluß können wir uns eine richtige Vorstellung

machen, wenn wir z. B. über eine bildliche Komposition Raffaels ein Netz gleichseitiger Quadrate ziehen. Wir werden dann nämlich finden, daß gewisse Schnittpunkte der Quadratlinien, genau mit gewissen Hauptpunkten der Komposition zusammenfallen.

Im Hinblick auf diese Tatsache weist Ludwig in seiner Übersetzung des Malerbuchs Leonardos darauf hin, daß ein solches Netz von Quadraten Raffael auf dem Karton zu seiner „Schule von Athen" angewandt habe, jedoch zum Behufe der Einsetzung der Hauptgrößenverhältnisse der Kompositionsmassen. Diese Annahme kann ich leider nicht teilen; denn ich glaube viel eher, daß diese Quadrate auf dem Raffaelischen Karton nur nachträglich deshalb gezogen worden sind, um die Zeichnung besser übertragen zu können, jedoch nicht vor der Entstehung der Komposition, um für diese mitbestimmend zu sein. Das künstlerische Schaffen würde wohl eine zu große Einbuße an Freiheit erleiden, wollte der Maler ein solches Hilfsmittel in Anwendung bringen.

Das Ausschlaggebende für die Schönheit, Kraft und den Wohllaut einer Komposition bildet freilich letzten Endes einzig und allein die Macht des Unbewußten.

Das Wesen eines Bildwerks ist abhängig von ganz bestimmten Grenzen der Gestaltung; dies geht daraus hervor, weil der Maler in einem Bilde nicht wie der Schriftsteller in seiner Schilderung, Gedanken an Gedanken reihen, Geschehnis an Geschehnis zu setzen vermag, sondern immer nur einen Moment des Gedachten, Erlebten oder Gesehenen wiederzugeben vermag. Daher muß er vor allem darauf bedacht sein, dem Ganzen einen einheitlichen Gesamteindruck zu geben, Licht und Schatten in entsprechenden Verhältnissen zu verteilen, ferner eine harmonische Farbengebung zu erreichen, damit seine Schilderung beim ersten Anblick klar und verständlich ist.

Die Ausdrucksmöglichkeiten für den Charakter der Erscheinungsform können verschiedenartig sein. Der eine kann den Schwerpunkt seiner Darstellung auf Linie und Form verlegen, ein anderer wird die Farbengebung in den Vordergrund stellen, wieder ein anderer wird durch die Kontrastwirkung von Licht und Schatten sein Ziel zu erreichen suchen. Welche Art und Weise hiervon aber auch immer die vorwiegende sein mag, stets

wird die Aufgabe des Künstlers darin bestehen, das Gewollte so einfach wie möglich zu gestalten.

An der Hand des beiliegenden Bildermaterials sollen hier die hauptsächlichsten Kompositionsweisen besprochen werden und zwar solche: mit horizontaler, vertikaler, diagonaler und kreisförmiger Tendenz.

HORIZONTALE KOMPOSITION

Tafel I, zeigt uns das Hauptwerk Leonardo da Vincis: „Das Abendmahl", das des erhabenen Meisters Namen und Ruhm durch die Jahrhunderte getragen hat und in unzähligen Kopien mannigfachster Art die Menschheit erbaut und zu weihevoller Andacht erhoben hat. Es ist bekannt, daß das im Refektorium des ehemaligen Dominikanerklosters Maria delle Grazie in Mailand auf die Wand gemalte herrliche Bild unrettbar verloren ist. Die Komposition trägt einen so ausgesprochen horizontalen Charakter, daß ihre Tendenz selbst für den Laien in die Augen springend ist. Die Tafel mit dem darüberliegenden Tuch, die von dem Mittelpunkt der Figur Christi ausgehende Anordnung der Apostelgestalten folgt der gleichen Tendenz, die sich nochmals in den Linien der oberen Fensteröffnungen und des Deckengebälks mehrfach wiederholt. Die Verteilung der Massen ist eine rein symmetrische; was nicht nur daraus hervorgeht, daß der perspektivische Augenpunkt in die Hauptfigur des Bildes verlegt ist, woselbst nun folgerichtig die horizontalen Architekturlinien hinlaufen und auch der Blick der meisten Jünger gerichtet ist; die Gliederung der Apostelgestalten erfolgt völlig gleichmäßig, indem immer drei und drei zu einer Gruppe vereinigt erscheinen. Die hauptsächlichste Linienführung, die sich durch diese Gruppen schlingt und sie miteinander verbindet, erhebt sich nach beiden Seiten von der Christusfigur aus allmählich im Bogen, gleitet an den Handstellungen der Apostel nieder, um sich in den äußeren Gruppen wieder zu erheben und volutenartig umzulegen. Diese Führung der Hauptlinien trägt also einen völlig ornamentalen Charakter. Hervorzuheben ist ferner, daß der von Leonardo dargestellte Vorgang gar keine Tiefenentwicklung aufweist, sich vielmehr auf einer Linie abspielt, und daß der Beschauer den

Eindruck empfängt — wie es der Kompositionsweise der alten Meister entsprach —, daß die Handlung über den Rahmen hinaus in seiner Vorstellung keinen Fortgang findet. Den angedeuteten wiederkehrenden horizontalen Hauptlinien, denen auch die meisten Handstellungen folgen, stehen nun dazu die rechtwinklig aufsteigenden Architekturlinien als widerhallende Linien gegenüber, wobei die übrigen in diagonaler Richtung eingestreuten Linien gewissermaßen als verbindende Glieder anzusehen sind, welchen gleichzeitig die Aufgabe zufällt, den Ausdruck höchster Energie, der in den rechtwinklig aufeinandertreffenden Horizontalen und Vertikalen zutage tritt, zu mildern.

Dem folgenden Bilde: „Die Scholle" von Francois Millet, Tafel II liegt die gleiche Tendenz der horizontalen Anordnung zugrunde, wie sie das Abendmahl aufweist, und doch welcher Unterschied in der Lösung der malerischen Aufgabe macht sich hier bemerkbar. Aufgebaut auf das Prinzip des Naturausschnitts, also eines unmittelbar von der Natur empfangenen Eindrucks, ist hier weder eine Spur von Symmetrie, noch eine Beschränkung der Linienführung durch den Rahmen mehr zu finden. Der Beschauer empfängt den Eindruck, als zeige der Künstler in seinem Bilde einen Teil einer weithin sich ausdehnenden Ebene, von der das vom Künstler festgehaltene und wiedergegebene Stück scheinbar nur zufällig von den Linien des Rahmens begrenzt wird. Das ist der Eindruck des Bildes, der manchen zu der Annahme verleiten könnte, als sei damit die Tradition der Alten völlig über den Haufen geworfen, als wäre hierin keine Spur von Gesetzmäßigem, von Komposition und abwägendem Anordnen mehr zu finden, als sei alles in diesem Vorwurf dargestellte, nur aus einer momentanen Stimmung und einem momentanen Eindruck, wie ihn der Zufall bringt, entstanden. Ja, so mag es denen erscheinen, welche den Absichten Millets nicht nachzugehen vermögen. Denn in Wirklichkeit ist dieser Eindruck ungebundener Freiheit der Schilderung tatsächlich nur ein scheinbarer, da, wenn wir Millets Scholle aufmerksam betrachten, wir dieselbe Weisheit in der Anordnung, der Verteilung der Massen, der Linienführung auffinden, wie in dem Werk des alten Meisters.

Außer der Horizontlinie, die Erde und Himmel voneinander trennt, laufen die Ackerfurchen, die Silhouette des vor dem Hori-

zont gelegenen kleinen Gehölzes und die leisen Terrainüberschneidungen in wagerechter Richtung, die sich nur im Vordergrunde, bedingt durch den Standpunkt des Beschauers zum Bilde, nach rechts hin etwas erheben. Die markantesten rechtwinkligen Gegenbewegungen bilden die Bäume, der Turm und die erhöhten Dunghaufen. Die Linien der rechts im Vordergrunde liegenden Egge laufen einerseits mit den Ackerfurchen parallel, anderseits aber auch in den Querhölzern den Hauptlinien entgegen. Eine mit höchster Überlegung ausgeführte Anordnung des Künstlers, für die Absicht, das Gesehene zum Bilde zu gestalten und seine naturwahre Darstellung nicht dem Zufall preiszugeben. Denn mit Entschiedenheit weisen hier die widerhallenden Linien auf den Mittelpunkt des Bildes, zur aufgehenden Sonne hin. So wird der Blick gleich vom Beginn der Schilderung an gefangen genommen und auf das Wesentliche, der segenspendenden und lebenerzeugenden Sonne, gerichtet. Denn daß die Sonne nicht nieder- sondern aufgeht, ist zweifellos selbst aus der schwarzen Reproduktion zu ersehen, die uns die Farbenstimmung nur ahnen läßt. Mit unverkennbarer Absicht führt Millet den Blick des Beschauers hier von unten nach oben; dies deuten die aufwärtsstrebenden Linien der Leitungsstange des Pfluges, vor allem aber der auffliegende Vogelschwarm an, der oben wieder eine horizontale Wendung annimmt.

Wohl haben wir beim Anblick dieses unsagbar schlichten und doch aus so tiefem Naturempfinden erwachsenen Landschaftsbildes das befreiende Gefühl, den Blick in unendliche Weiten richten zu dürfen, woraus zugleich der Eindruck einer Raumentwickelung von wahrhaft monumentaler Großartigkeit entspringt; aber daneben gewahren wir die weise ordnende Hand des Urhebers dieser herrlichen Schöpfung, der mit reiflicher Überlegung das Auge des Betrachtenden von Gegenstand zu Gegenstand führt und so das Ganze zu einer in sich harmonischen, durch nichts gestörten Geschlossenheit der bildlichen Darstellung macht. Dem Anschein nach also ein vom Zufall gebotener Naturausschnitt, im Grunde genommen aber ein in sich abgeschlossenes großes Kunstwerk, welches einem — freilich nicht zu definierenden — Schönheitsgesetz entsprungen ist, dessen Dasein der Weise anerkennt und vor dem er willig sich beugt, und das seine Wohltat ausübt



VERMEER · DER SOLDAT UND DAS LACHENDE MÄDCHEN

Nach einer Heliogravure aus dem Prachtwerke „Jan Vermeer von Delft und Karel Fabritius"
Verlag von Scheltema & Holkema's Buchhandlung, Amsterdam und Karl W. Hiersemann, Leipzig

auch auf diejenigen, die weder seinen Sinn noch Inhalt begreifen.

Welche Verschiedenheit des Ausdrucks ein und dasselbe Prinzip der Linienführung hervorzurufen vermag, mögen die beiden folgenden Bilder veranschaulichen. Das erste, Anselm Feuerbachs „Pietà", Tafel III, wie der Augenschein lehrt, in der Anordnung ebenfalls von horizontaler Tendenz, die am stärksten in der abschließenden Linie der Ferne betont ist, sodann in der Nebeneinanderstellung der drei gegen die Luft stehenden Frauenköpfe, den Unterschenkeln der beiden vorderen Frauengestalten, der Dornenkrone, etlichen Gewandmotiven und weiter im Oberkörper des Heilands zur Erscheinung kommt, trägt nicht bloß den Charakter der Ruhe zur Schau, sondern das Schwere, Lastende, ja Erdrückende unaussprechlichen Schmerzes, veranschaulichen die Linien ebenso, wie die ganze Stimmung der düsteren Landschaft. Von großer Wichtigkeit in der Linienführung bleibt die hierbei ebenfalls stark betonte Diagonale, die in dem sichtbaren Unterschenkel der Christusgestalt beginnt, sich im Oberkörper der Maria fortsetzt und im herabhängenden Arm des Heilands, sowie in den mitlaufenden Gewandlinien wiederholt wird. Die Gegenbewegungen dieser Linien werden hervorgerufen durch die Linie der Felswand, der Armstellung der nächsten Knieenden und dem kleinen Gewandzipfel in der vorderen rechten Ecke des Bildes, während die aufgerichteten Körper der zu einer Gruppe vereinten drei Frauen, die senkrechte Gegenbewegung zu den Horizontalen bilden. Das ganz im Geiste der großen Meister des Cinquecento gehaltene Werk ist von seltener Einheitlichkeit der Gesamtwirkung.

Im Gegensatz zu dem erschütternden dramatischen Akzent in Feuerbachs Pietà, nimmt in Anton von Werners Bild: „Der 19. Juli 1870", Tafel IV, das Kaiser Wilhelm I. am Grabe seiner Eltern darstellt, einen versöhnenden Ausklang, dem es gewiß nicht an Ernst und Weihe gebricht. In dieser Anordnung verkörpern die widerhallenden Linien zu den horizontalen der Sarkophage, die Figur des Kaisers, der im Hintergrunde sichtbare Kandelaber, sowie die aufstrebenden Architekturlinien; wogegen die Diagonalen der Fußbodenfließen, die in den Raum hineinlaufenden Gesimslinien und die der Stufen etc.

vermittelnde Glieder für die Komposition abgeben. Als Bildabschluß kommt die Pflanzengruppe und die äußerste rechte Fließenlinie in Betracht. Für die Verschiedenheit eines ersten Stimmungsausdrucks ist hierbei zu beachten, wie die Komposition in diesen beiden Bildern in den Bildraum gestellt ist. Bei Feuerbachs Pietà schließen die Rahmenlinien dicht an die Figuren, wogegen bei Werners „19. Juli 1870" der Hauptgruppe, der Figur des Kaisers mit den Sarkophagen, weit mehr Spielraum gelassen ist, so daß hier auch noch die aufsteigenden Linien zu stärkerer Entfaltung kommen als bei dem andern Bilde.

Die Linienführung einer Komposition wird wesentlich unterstützt durch die Verteilung von Licht und Schatten. Besondere Lichtakzente sind, außer in Millets Scholle, wo die Sonne den lichtesten Punkt des Bildes bildet, in den oben angeführten Beispielen nicht angewendet, da in diesen Darstellungen eine gleichmäßige Lichtverteilung vorherrscht, die alle Lokaltöne zu ihrem Rechte kommen läßt. An weiteren Beispielen soll gezeigt werden, welche Bedeutung für den Gesamteindruck auch die Führung des Lichtes hat.

VERTIKALE KOMPOSITION

Zwei Darstellungen des unübertroffenen Meisters der Farbe, des größten niederländischen Malers, Rembrandt, welche einen ausgesprochenen vertikalen Aufbau aufweisen, werden uns zeigen, wie nicht allein die Linie, sondern auch das Licht mitwirken kann, um die vom Künstler beabsichtigte Wirkung keineswegs nur hervorzurufen, ja sie vielmehr noch zu steigern vermag.

Bei der „Kreuzabnahme", Tafel V, ist die Vertikale, dem Lichteinfall folgend, von oben nach unten gefällt. Dieser Bewegungslinie entspricht auch die Anordnung der Figuren. Am oberen Ende des Kreuzes beugt sich über das Querholz ein Mann, der zu verhindern sucht, daß das Herniederlassen des Leichnams Christi, durch das Festhalten des Tuchs, nicht zu plötzlich vor sich gehe; er übt also gewissermaßen noch eine rückwirkende Kraft aus, wie der auf der Leiter stehende, der den Arm des Heilands erfaßt hat, während der ihm gegenüber auf derselben Leiter befindliche, die den Standort des oberen Mannes

bildet, nur den Kopf des Herrn stützt. Verschiedene auf dem Erdboden stehende Leute sind bereit, den Körper Christi aufzufangen und auf einen am Boden ausgebreiteten Teppich zu legen. Dazu kommen noch weitere Umstehende, welche die Ausladung der Gruppe nach unten verbreitern. Im unteren Teile der Komposition macht sich besonders die die Hauptbewegung stark betonende, aufrecht stehende Gestalt Josephs von Arimathia bemerkbar, der nicht nur durch seine vornehme Kleidung von den anderen absticht, sondern mehr noch durch die Stelle an der er steht und wie er steht, darauf hindeutet, daß er der eigentliche Urheber der hier vorgenommenen Handlung ist. Nikodemus, Johannes, Maria und Martha verhalten sich dagegen völlig passiv und verfolgen das Niedergleiten des Leichnams nur mit den Blicken. Schmerzversunken und verhüllten Angesichts kniet die Mutter am Boden. Den Widerhall der vertikalen Linien deuten die im Hintergrunde sich schwach ablösenden Konturen der Stadt, die Leitersprossen, die Teppichfalten, der Oberschenkel der rechts im Vordergrunde kauernden Gestalt und der Schlagschatten der Figur Josephs von Arimathia an. Die von oben durch den gewitterschweren Himmel einfallenden Lichtstrahlen laufen in etwas schräger Richtung nach unten parallel mit der Hauptlinie der aus den Frauen und Jüngern sich zusammensetzenden Gruppe. Zu den Lichtlinien drückt der verkürzte Querbalken besonders die Gegenbewegung aus.

Die „Darstellung im Tempel“ desselben Meisters, Tafel VI, läßt die von unten nach oben aufsteigende Vertikale in Erscheinung treten, die vor allem durch die hinter dem Christkind im Halbdunkel sichtbare Gestalt mit dem Krummstab betont und in den Architekturlinien wiederholt wird. Der Podest, auf dem der Hohepriester sitzt, ferner die kleinen horizontalen Sockellinien, der Harnisch der im Halbdunkel stehenden Figur, geben die Gegenbewegung zu der Vertikale ab. Als Bindeglieder zwischen den horizontalen und vertikalen Linien fügen sich diagonal laufende ein, welche in dem Gewand des Priesters, dem Kinde und den unteren Gewandmotiven des Joseph sichtbar werden.

Die von dem Kinde ausgehende Lichtquelle breitet sich über die ganze untere Bildfläche aus, verengert sich dann all-

mählich nach oben, und klingt in dem Helm des Geharnischten und der Spitze des Krummstabs aus. Von Wert für die Haltung der Komposition ist auch das durch das Fenster im Hintergrunde einfallende Licht.

Aus der Linien- und Lichtführung der beiden Rembrandtbilder ist zweifellos zu ersehen, wie die Anordnung der Linien und der Lichtmassen mitspricht bei der inneren Absicht des Künstlers. Bei der Kreuzabnahme richtet sich das Bestreben hauptsächlich darauf, durch den Ausdruck der Schwere das Niederdrückende, Belastende hervorzuheben, während in der Darstellung im Tempel in dem Aufstreben, nach oben weisenden, etwas Befreiendes und zugleich Erhebendes zur Erscheinung gelangt.

Welche Sicherheit und Festigkeit eine ausgeglichene Verteilung von Licht und Schatten geben kann, geht aus Vermeers lebensprühender Darstellung „Der Soldat und das lachende Mädchen", Tafel VII, hervor, in der die Licht- und die Schattenmasse fast zwei gleich große Partien der Bildfläche einnehmen, aber trotzdem keineswegs den Eindruck berechneter Absicht aufkommen lassen. Denn mit wunderbarem Feingefühl hat der Künstler es verstanden, die Lichter in den Schatten ausklingen zu lassen, anderseits die Schatten mit den Lichtpartien allmählich zu verschmelzen. So absichtslos, wie das Lichtproblem hier gelöst ist, so natürlich und selbstverständlich erscheint auch die feinabgewogene Linienführung.

In einer Zeichnung Menzels zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, die den bejahrten und kränklichen König auf der Freitreppe des Potsdamer Schlosses zeigt, Tafel VIII, gelangt der vertikale Aufbau mit wenigen Strichen zu klarem und unzweideutigem Ausdruck. In dieser Darstellung sind auch die beiden seitlich aufstrebenden Massen, die Säulen und der figürliche Lichtträger, wichtig für die Begrenzung des Bildes. Sie bilden gewissermaßen einen natürlichen Rahmen für das eigentliche Bild. In den Linien der im Hintergrunde sichtbaren Pappeln klingen die Vertikalen aus. Die die Plattform begrenzende Linie, sowie die auf der Ebene auffallenden Schatten, bilden die horizontale Gegenbewegung zu den aufstrebenden Linien. Um den Blick des Beschauers sogleich auf den wesentlichen Punkt der Darstellung, auf die Figur des Königs, zu lenken, hat der Künstler diese

Figur nicht allein dahin gesetzt, wo die beiden hauptsächlichsten vertikalen und horizontalen Linien zusammentreffen, sondern er hat auch die lichtesten und die tiefsten Töne, vermittelst der Luft- und Gewandpartien, dort vereinigt. Durch diese Anordnung hat er die Gestalt Friedrichs zum Mittelpunkt seiner intimen Schilderung gemacht, in welcher der Ausdruck der Einsamkeit noch ein besonders bemerkenswertes Moment bildet.

Ein interessantes Beispiel einer Anordnung des vertikalen Prinzips bietet auch Feuerbachs schwungvolle Komposition „Hafis am Brunnen", Tafel IX, deren köstliche Daseinsfreude nicht allein in der Farbenstimmung, sowie dem Ausdruck der Gestalten, sondern auch durch die lebendige Linienführung wesentlich unterstützt wird. Alles spricht hier von einem Aufgehen im frohen Lebensgenuß.

Die Hauptvertikale hat Feuerbach in die Mitte seines Bildes gelegt, die betont wird durch den aufgestellten Unterschenkel des rechten Beins vom Hafis, und sich dann weiter fortgepflanzt in den auf dem Brunnenrand stehenden Krug und zu besonderer Wirkung gelangt in der die Stufen hinaufsteigenden Mädchenfigur. In den anderen Figuren, den Linien der Felspartien etc. wiegt gleichfalls dasselbe Richtungsbestreben vor. Das gewagte Unternehmen, die Hauptlinie in die Mitte des Bildes zu verlegen, und damit gleichsam dasselbe in zwei gleiche Hälften zu teilen, hat Feuerbach dadurch in geistvoller Weise zu umgehen gewußt, indem er diese Vertikale gewissermaßen durch die Schenkel eines Winkels laufen ließ, der einerseits gebildet wird von der Figur des Hafis, den anderen Schenkel daranfügt, der aus dem Unterarm des dargestellten orientalischen Volksdichters hervorgeht, dann durch die Köpfe der zuhorchenden Mädchen weiter läuft; dessen Grundlinie ergibt sich in der sitzenden Mädchenfigur an der linken Seite des Bildes, dem Krug und der darunter sichtbaren Pflanze. Die Stufen, das Brunnenbecken bilden die horizontalen Gegenbewegungen.

DIAGONALE KOMPOSITION

Eine diagonale Richtungslinie, welche sich von oben nach unten neigt, macht sich in Dürers grandioser Holzschnitt-Kom-

position „Die apokalyptischen Reiter", Tafel X, geltend. Auch in dieser Darstellung können wir wahrnehmen, wie die ganze reichgegliederte Komposition sich aufbaut auf das Prinzip der wiederkehrenden und widerhallenden Linien. Die Hauptlinie bestimmen die vier symbolischen Reiter, welchen sich als Mitläufer in der Bewegung besonders augenfällig anschließen, die Figuren der Vordergrundsgruppe, das Schwert des Reiters, der den Krieg symbolisiert, der Engel und der Unterschenkel des vordersten Mannes; dagegen bilden hierzu die vornehmlichsten Gegenbewegungen: die Sense des Todes, der Oberschenkel des schon einmal erwähnten vordersten Mannes an der rechten Seite des Bildes, die Sonnenstrahlen, die untere, aufflatternde Gewandpartie und der eine Flügel des Engels. Die horizontalen Luftlinien, der Pfeil, des die Pest charakterisierenden oberen Reiters, die Körper der Pferde, der Oberkörper der niedergesunkenen Frau geben in ihrem horizontalen Charakter der Komposition erst den richtigen Halt.

So einfach die ganze Gliederung dieser Komposition an und für sich ist, trotz des Formenreichtums den sie enthält, gelangt der Ausdruck der niederschmetternden, alles zermalmenden Kraft der daherstürmenden Reiter zu vollster Geltung. Die kühnen Bewegungsmotive, die energische Linienführung verstärken diesen Ausdruck und erhöhen noch die Leidenschaftlichkeit und das Erschütternde des Vorgangs.

Rembrandts „Verkündigung der Hirten" (Tafel XI) bildet eine höchst originelle Lösung diagonaler Anordnung; denn in diesem Bilde kreuzen sich gewissermaßen zwei diagonale Hauptlinien. Die eine Diagonale wird gebildet durch die Lichtstrahlen der Gloriole, in welcher der die himmlische Botschaft verkündende Engel erscheint, und ihrer Fortsetzung, der Widerschein der Gloriole, der die Hirten und die Heerde trifft. Die andere Diagonale erscheint dagegen in der Führung der zwischen diesen Lichtpartien liegenden Schattenmasse. Das Ganze in seiner unvergleichlichen Lebendigkeit der Schilderung, dem feinen Abwägen der Lichter und Schatten, eine wundersame Konzeption malerischer Darstellung.

Die Diagonalbewegung eines Langbildes gibt Israels tiefempfundene und stimmungsvolle Darstellung „Am Todtenbett", Tafel XII, vortrefflich wieder. Die Anordnung der Gruppe von

Mutter und Kind betont scharf die diagonale Richtung, welche durch das einfallende Tageslicht, das die Figuren kontrastreich gegen den dunklen Hintergrund abhebt, noch mehr hervorgehoben wird. Das Gegengewicht zu dieser energisch zur Erscheinung gebrachten Diagonale bilden die Linien des Sarges, des Deckengebälks und ein Teil der Fliesen des Fußbodens, während die aufstrebenden Linien der nach links hin sichtbaren Wandfläche und des Kaminverschlusses als die eigentlichen Grenzen der Komposition anzusehen sind. Der breiten, fast die eine Hälfte des Bildes füllenden Lichtmasse, steht die die andere Hälfte des Bildes einnehmende Schattenmasse vollwertig gegenüber. In der am Sarge stehenden brennenden Kerze und den von dieser hervorgerufenen Reflexen auf der Stuhllehne und dem Kruzifix, klingen die Lichtmassen aus.

Wie aber auch eine fast gleichmäßige Zusammenwirkung diagonaler und vertikaler Richtungslinien einen harmonischen Gesamteindruck hervorzurufen vermag, das bestätigt das köstliche Blatt aus dem Breviarium Grimani, Tafel XIII, mit der gemütvollen Familienszene. Die perspektivischen wagerechten Architekturlinien geben in dieser Darstellung die wesentlichsten Diagonalen ab, zu welchen die Figuren, die vertikalen Architekturlinien und im Hintergrunde der Kirchturm, die Bäume, die Mühle u. a. m. die Gegenbewegung abgeben. Ein Bindeglied zwischen der diagonalen und vertikalen Linienbewegung gibt die zwar wellenförmig, jedoch in horizontaler Richtung hinlaufende Berglinie ab, die in einzelnen unter ihr sichtbaren Linien von verschiedenen Gegenständen leise verhallend, wiederkehrt.

KREISFÖRMIGE KOMPOSITION

Eine wundervolle Radierung aus seiner späteren Schaffenszeit, die den Heiland in seiner reinen Menschenliebe in herzerquickender Weise schildert, hat Rembrandt in dem predigenden Christus geschaffen, Tafel XIV. Inmitten seiner Zuhörer aus den verschiedensten Volksschichten, steht Jesus als Lichtgestalt vor dunkelm Hintergrund, und es ist als hörten wir seine Worte: „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid". Vom Kopf des Heilands ausgehend, setzt sich die kreisförmige

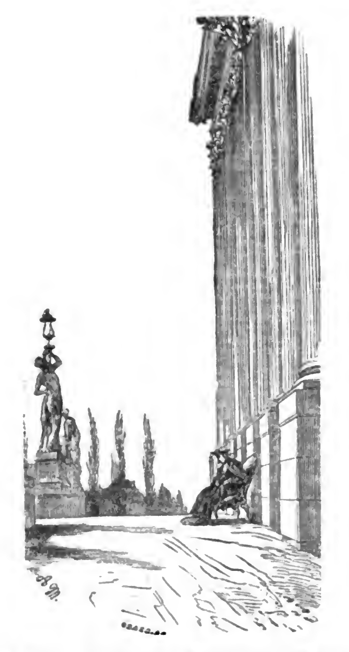
Linie nach beiden Seiten in seinen erhobenen Händen fort und führt durch die neben und vor ihm stehenden, sowie kauernden Personen hindurch, dabei freilich eine etwas elliptische Form annehmend; aber prägnant und folgerichtig steht sie da und läßt sich überall hin nachweisen. In mehreren Umstehenden ist dann die vertikale Heilandslinie wiederholt und widerklingende Linien in Form von Diagonalen eingefügt, die ja leicht aufzufinden sind und der ganzen Anordnung ihr festes Gefüge geben.

Von schöner Durchführung erscheint eine sehr verwandte Anordnung in dem Bilde eines modernen Malers, in Israels holländischer Nähschule, Tafel XV.

Bei Raffaels „Madonna della Sedia", Tafel XVI, ist die kreisförmige Komposition zugleich von einem kreisförmigen Rahmen umgeben. Die Hauptpunkte der äußeren Peripherie der Kompositonslinie bilden der Kopf der Madonna, der des Johannes, die Kniee der Madonna, die Füße des Christkindes, die Stuhllehne und die Gewandmuster des um die Schultern der Maria geschlungenen Tuches. Von nicht zu unterschätzender Wirkung ist in dieser Linienanordnung die Senkrechte in der Stuhllehne, die das entsprechende und unerläßliche Gegengewicht bildet für die durch den Oberarm der Madonna laufende Diagonale.

Daß der Kreis auch in geteilter Form als großartiges Ausdrucksmittel verwendet werden kann, das lehrt Raffaels herrliche Komposition der „Disputa", Tafel XVII, in der er die Figuren, welche die himmlische und die irdische Welt veranschaulichen, in zwei sich gegenüberstehende Halbkreise angeordnet hat. Die völlig symmetrisch gegliederte Komposition ist von größter Klarheit und Anschaulichkeit.

Tafel VIII



MENZEL · FRIEDRICH DER GROSSE AUF DER
:: FREITREPPE DES POTSDAMER SCHLOSSES ::

Aus Kugler, Geschichte Friedrichs des Großen. Verlag von Hermann Mendelssohn, Leipzig

IV. DIE PERSPEKTIVE

DIE LINEARPERSPEKTIVE

Bevor ich das Kapitel über Perspektive beginne, schicke ich voraus, daß meine darin gegebenen Ausführungen sich auf die hauptsächlichsten konstruktiven perspektivischen Ergebnisse beschränken, da ich in dem Rahmen des vorliegenden Buches nur das Wesentliche von der Lehre der Perspektive zu geben vermag. Wer sich mit den weiteren mathematischen Begründungen der perspektivischen Konstruktion mehr vertraut machen will, dem empfehle ich das „Lehrbuch der Perspektive für bildende Künstler" von Otto Gennerich mit 107 in den Text eingedruckten Holzschnitten und einem Atlas, 28 lithographische Tafeln enthaltend (Leipzig: F. A. Brockhaus 1805) zur Hand zu nehmen.

Die Linearperspektive, ein Zweig der darstellenden Geometrie, bietet die Regel für die graphische bildliche Darstellung der körperlichen Form auf einer ebenen Fläche. Ihre Aufgabe beruht somit darin, die Formen der Erscheinungswelt, welche in verschiedenen Entfernungen vor dem Auge des Beschauers liegen, durch Linien konstruktiv richtig so darzustellen, daß dieselben den Eindruck der Wirklichkeit hervorrufen.

Der durch das Auge verkörperte Gesichtssinn hält die Bilder der Erscheinungswelt fest, indem er, wie die Camera obscura, die räumlichen Ausdehnungen in der Außenwelt aufnimmt und sie als Netzhautbilder an die Vorstellung übermittelt. Diesen Vorgang nennen wir das Sehen. Erst langjährige Erfahrung verleiht dem Menschen die Gabe, eine Schätzung der Sinneseindrücke vernehmen zu können, denn wir können jederzeit die Beobachtung machen, daß kleine Kinder noch gar keine Vorstellung für Raumverhältnisse besitzen; wie oft können wir sehen,

wie das Kind nach entfernten Gegenständen, selbst nach Mond und Sternen greifen will, und umgekehrt, an ihm ganz nahe gebrachte Gegenstände vorbeigreift.

Wie trügerisch indessen unser Urteil in bezug auf das Sehen ist, bestätigt ferner der auch von Gennerich erwähnte Fall, sobald man nur mit einem Auge sieht. Hängt man nämlich in der Entfernung von za. $^1/_2$ Meter vom Auge entfernt einen Ring an einem Faden auf und versucht nun, nachdem man das eine Auge in die Ebene des Ringes gebracht hat, mit dem Finger von der Seite her in die Ringöffnung zu treffen, so wird man fast immer fehltreffen, während man sofort seine Absicht erreicht, sobald man mit beiden Augen nach dem Ringe sieht.

Weiter äußert sich Gennerich hierzu: „Diese größere Sicherheit des Urteils über Entfernung und Größe der Objekte beim Sehen mit beiden Augen gründet sich nicht allein auf die Verschiedenheit der beiden Netzhautbilder und die aus der Kombination beider hervorgehende Vollkommenheit der Vorstellung sondern großenteils auch auf den Umstand, daß der Sehende die Größe des Winkels, welchen die beiden Augenachsen beim Sehen nach einem Punkte miteinander bilden, unbewußt mit in Rechnung zieht. Dieser Augenachsenwinkel beträgt, wenn der betrachtete Punkt 9 Zoll von der beide Augenmittelpunkte verbindenden geraden Linie entfernt (d. i. in der richtigen Sehweite) ist, annähernd 16^0, bei einer Entfernung von 1 Fuß = 12^0, bei 2, 3, 6, 12 Fuß Entfernung beziehungsweise 6^0, 4^0, 2^0, 1^0, bei 100 Fuß Entfernung ungefähr 8 Minuten, bei $^1/_4$ Meile Entfernung schon nur 1 Minute.

Die Veränderlichkeit dieses Winkels ist hiernach merklicher beim Sehen nach mehreren verschieden *nahen* Objekten, als bei dem Sehen nach mehreren verschieden *entfernten* Objekten, zu welchen letzteren die beiden Augenachsen in nahezu paralleler Stellung bleiben. Es muß daher auch das Urteil sicherer bei der Schätzung der Entfernung naher Objekte, als der entfernter Objekte sein. Offenbar stützt sich die Schätzung der Art auf Erfahrung und Übung, und manche Personen besitzen darin eine erstaunliche Sicherheit.

Es versteht sich von selbst, daß bei der Beurteilung der Entfernung und Größe der Objekte, wenn man *mit beiden*

Augen sieht, auch alle die Momente, welche ein Urteil für ein einzelnes Auge begründen, nämlich Größe des Netzhautbildes, scheinbare Helligkeit des Objektes, Vergleichen desselben mit nebenstehenden Objekten, mit in Betracht kommen. Wie leicht aber trotz aller dieser Mittel das Urteil beirrt werden kann, beweist die sich alltäglich wiederholende Erfahrung, daß die Größe der Sternbilder, der Sonne und des Mondes, sobald sich dieselben in der Nähe des Horizontes befinden, für bedeutender gehalten wird, als wenn jene Gestirne in der Nähe des Zenites stehen. Da durch Winkelmessungen festgestellt ist, daß die sichtbaren Durchmesser der Gestirne bei Annäherung dieser an den Horizont unverändert dieselben sind, wie bei ihrer Nähe zum Zenite, so sucht man jenen Irrtum folgendermaßen zu erklären:

Da der Himmel dem Auge nicht in halbkreisförmiger, sondern elliptischer Wölbung erscheint, so, als wenn seine dem Erdhorizonte nahen Teile dem Auge ferner wären, als seine dem Zenithe nahen Teile, so scheinen auch die in der Nähe des Horizontes sich auf dem Himmelsgewölbe propizierenden Gestirne entfernter zu sein, als wenn sie sich in der Nähe des Zenithes darauf propizieren. In diesem Irrtum wird das Auge bestärkt durch die mit dem schiefen Durchgange des Lichtes durch die Erdatmosphäre zusammenhängende größere Trübung desselben. Da man nun gewöhnt ist, die Größe der Objekte, welche gleich große Netzhautbilder verursachen, nach ihrer scheinbaren Entfernung zu beurteilen, so hält man die Gestirne in der Nähe des Horizontes, in ihrer scheinbar größeren Entfernung, für größer, als in ihrer scheinbar größeren Nähe, im Zenithe.

Will man die Sonnen- oder Mondscheibe bildlich darstellen, so hat man sich also zu vergegenwärtigen, daß ihre scheinbare Größe stets von der Entfernung der Fläche dem Auge abhängig ist, auf welche man sie sich projiziert denkt. Nichtsdestoweniger wird es sich empfehlen, die dem Horizonte nahe Sonnen- oder Mondscheibe von ein wenig größerem Durchmesser darzustellen, da eine derartige Benutzung des obenerwähnten Irrtums die ohnedies zu dürftige Wirkung der hellen Farbstoffe auf das Auge des Beschauers einigermaßen zu unterschätzen geeignet ist.

Daher erscheinen uns auch Objekte von bekannter Größe,

sobald sie unter Umständen gesehen werden, welche sie entfernter erscheinen lassen, als sie wirklich sind, wie z. B. Bäume und Menschen während eines Nebels, in befremdender Größe hinsichtlich der Entfernung der Objekte wird unter solchen Umständen auch das geübteste Auge getäuscht: Berge z. B. werden bei klarer Luft für näher, bei trüber Luft für entfernter gehalten als sie wirklich sind."

Der Eindruck der perspektivischen Verjüngung beruht auf der Tatsache, daß ein Gegenstand um so kleiner erscheint, im Verhältnis zu einem nahestehenden gleich großen Gegenstand, je weiter er von unserm Auge entfernt ist. Will man nun bestimmte Gegenstände auf einer Fläche perspektivisch darstellen, so denke man sich diese Fläche durchsichtig wie eine Glastafel, durch die man die darzustellenden Gegenstände betrachtet. Stellt man nun die Glastafel (Fig. 1) so auf, daß die vom Augen- oder Gesichtspunkt A ausgehende Sehaxe die Tafel in horizontaler Richtung rechtwinklig durchschneidet, so werden die Sehstrahlen, welche nähere Gegenstände umfassen, einen größeren Raum auf der Glastafel einnehmen, als solche, welche entfernter stehende begrenzen. Hierzu sei noch ergänzend bemerkt, daß man beim perspektivischen Projizieren die Objekte nur zu einem Projektions-Mittelpunkt, dem Gesichtssinn, in Beziehung bringt, und an die Stelle des Augenpaares nur ein Auge setzt. Ferner führt man die Körperlichkeit des einen Auges auf einen Punkt, den Augen- oder Gesichtspunkt, dem in der Linse liegenden

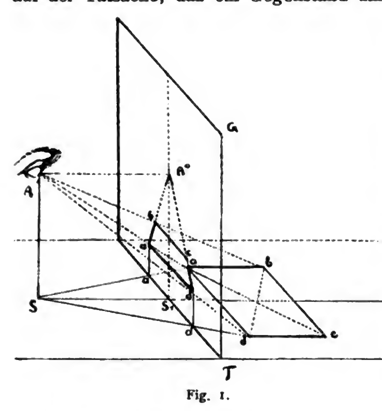


Fig. 1.

Kreuzungspunkt entsprechend, zurück, und nimmt diesen als feststehend, jedoch jede Veränderung der Sehrichtung zulassend, an.

Denken wir uns nun die Linien a b, c d, e f (Fig. 2) als drei gleich große Gegenstände, etwa als Bäume, Masten, Häuser oder dergleichen, so werden uns die gedachten Sehstrahlen auf der Tafel G T die perspektivischen Verkleinerungen der Linien a b, c d, e f geben.

Die Auffassung des Verschwindungspunktes (hier mit A bezeichnet) beruht in den mathematischen Grundsätzen:

1. Daß parallele Linien solche Linien sind, welche sich in einem unendlich entfernten Punkte schneiden, und anderseits, daß
2. ein Punkt im Unendlichen als Schnittpunkt eines Systems paralleler Linien anzusehen ist.

Die gerade Linie, oder vieler in einer Richtung nebeneinander fortlaufender Punkte, bilden in der Linearperspektive das vornehmlichste Konstruktionsmittel. Die Feststellung zweier Punkte bestimmt also die Richtung einer Linie. Daher pflegt man, um die perspektivische Richtung einer Linie bestimmen zu können, erst die Perspektive eines ihr naheliegenden Punktes und dann die Perspektive ihres in unendlicher Entfernung liegenden Punktes, also ihres Verschwindungspunktes, festzustellen.

Stellen wir uns also vor, eine horizontale Linie läuft vom Gesichtspunkt A (Fig. 1) aus und trifft mit einer auf der Bildfläche in gleicher Höhe laufenden zusammen, so ergibt dieser Treffpunkt den Augenpunkt oder Hauptpunkt A° und somit bildet diese

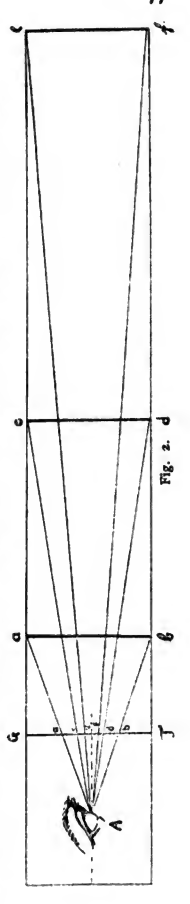


Fig. 2.

durch den Augenpunkt laufende Linie in Gesichtshöhe stets die Horizontlinie, mag der Beschauer seinen Standpunkt tiefer stellen oder erhöhen, die Horizontlinie wird sich nach wie vor immer in Augenhöhe befinden. Zugleich bezeichnet die Länge dieser Linien den Abstand oder die Distanz des Gesichtspunktes von dem Augenpunkte der Bildfläche; sie ist demnach stets proportional dem Abstande des Gesichtspunktes vom natürlichen Objekt.

Eine gleichlange, nach unten gefällte Linie aus dem Augenpunkt auf die Grundebene, bezeichnet den sogenannten Standpunkt S, von dem aus sich also die Standlinie bewegt. Eine vom Augenpunkt an der Bildfläche nach unten gezogene Linie gibt in dem Treffpunkt mit der Standlinie die untere Bildlinie an, die aber keineswegs etwas gemein hat mit der Begrenzung des Bildes durch den Rahmen, vielmehr nur als Mittel der perspektivischen Konstruktion gedacht ist. Nehmen wir nun die Linie SS_1 als unsern Standort vor der Glastafel an, so wird uns das hinter der Tafel liegende Viereck a b c d in der durch die perspektivischen Verschwindungspunkte bestimmten Linien auf der Glastafel in G T in seiner richtigen verkürzten Form erscheinen. Stellen wir unser Auge auf den Augenpunkt A fest ein, so wären wir in der Lage, alle hinter der Glastafel erscheinenden natürlichen Bilder genau mit dem Pinsel nachzeichnen zu können.

Das verkürzte bildliche Resultat des Vierecks erhalten wir konstruktiv, wenn wir zunächst zwei Hilfslinien von der dem Beschauer am nächsten liegenden Seite a d nach dem Distanzpunkt S ziehen; die Treffpunkte an der unteren Linie der Tafel, die wir als Bildfläche zu betrachten haben, ergeben die perspektivische Länge der Linie a d. Von diesen beiden Punkten aus tragen wir zwei Vertikale auf und ziehen zwei Hilfslinien von a und d nach dem Augenpunkt, dadurch finden wir auf der Tafel den Abstand des Vierecks von der Bildfläche. Da wir bereits wissen, daß zwei parallele Linien sich im Augenpunkt schneiden, so ziehen wir von a d aus zwei Linien nach dem Verschwindungspunkt A und von Punkt b, der hinteren Seite des Vierecks, eine Linie nach dem Gesichtspunkt, dann werden wir die genaue perspektive Verkürzung der Linien a d und

b c finden; verbinden wir die beiden Punkte b c, so haben wir nunmehr die genaue perspektivische Zeichnung des Vierecks gefunden. Zur Kontrolle des erhaltenen Resultats können wir auch noch von den Punkten b c des auf der Standebene liegenden Vierecks zwei Hilfslinien nach dem Gesichtspunkt A ziehen, die uns in den Schnittpunkten der unteren Bildlinie ebenfalls die

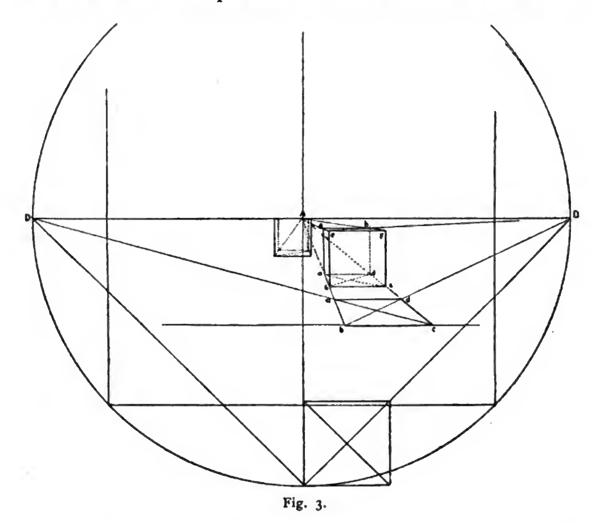


Fig. 3.

genaue perspektivische Länge der hinteren Linie des Vierecks bestimmen werden. Tragen wir diese Punkte vertikal nach oben, so werden ihre Fortsetzungen ebenfalls mit der auf der Bildfläche erschienenen Linien b c zusammentreffen.

Beim Betrachten eines darzustellenden Objekts umschließt das Auge einen Gesichtskreis, welcher in den Schnittpunkten mit der Horizontallinie, die für die perspektivische Konstruktion ebenfalls wichtigen Distanzpunkte angibt. Da nun dieselben Maßnahmen, welche den Abstand des Auges vom Objekt be-

dingen, auch für den Abstand des Auges von der Bildfläche angenommen werden, so wird die Weite des Gesichtsfeldes durch einen Winkel von 45° bestimmt, wie aus Fig. 3 zu ersehen ist. Der Mittelpunkt des Gesichtskreises ergibt demnach den Augenpunkt A. Da das Konstruieren perspektivischer Bilder nicht im Raum, sondern auf einer körperlichen Fläche geschieht, so ist die die Konstruktion enthaltende Zeichnungsebene gleichbedeutend mit der Bildebene. Stellen wir das aus den Diagonalen hervorgehende Quadrat horizontal in den Gesichtskreis hinein, so erhalten wir nicht bloß die bildliche Grundlinie, sondern in den gegebenen Linien des Quadrats zugleich die äußersten Grenzlinien, in welchen das perspektivische Bild Platz finden muß: denn überschreitet die darstellende Zeichnung die quadratische Begrenzung, so treten unnatürliche Verzerrungen der wiedergegebenen Formen ein.

Wir schreiten nun zur Konstruktion eines Würfels, dessen geometrischen Grundriß wir an die Peripherie des Gesichtskreises stellen, schaffen uns eine Hilfsgrundlinie und tragen dort die geometrische Größe des Würfels an. Wollen wir nun den perspektivischen Grundriß finden, so ziehen wir von den vordern Punkten b c die perspektivischen Parallelen nach dem Augenpunkt. Da wir nun wissen, daß ein Winkel von 45° uns die Distanzpunkte bestätigt, so müssen dementsprechend auch die Diagonalen a c und b d des perspektivischen Quadrats ihre Verschwindungspunkte notwendigerweise in den Distanzpunkten D finden. Die dorthin gedachten Diagonallinien werden daher in den Schnittpunkten der in dem Augenpunkt verschwindenden Linien mit Sicherheit die perspektivische Verkürzung der geometrischen Größe b c bestimmen.

Auf Grund des so gewonnenen perspektivischen Grundrisses eines Würfels sind wir nun in der Lage, schnell und sicher seine perspektivische Erscheinungsform feststellen zu können. Wir tragen erst seine uns unverkürzt erscheinende Vorderansicht auf, die seine genaue quadratische Grundform beibehält, da das Objekt sich rechtwinklig zu unserm Standpunkt befindet; tragen dann von den Punkten a d gleichfalls Vertikale auf, verbinden diese mit Hilfe des Verschwindungspunktes A von den Punkten e f aus und erhalten somit in den Schnittpunkten g h

alle ergänzenden perspektivischen Linien des bildlich dargestellten Würfels.

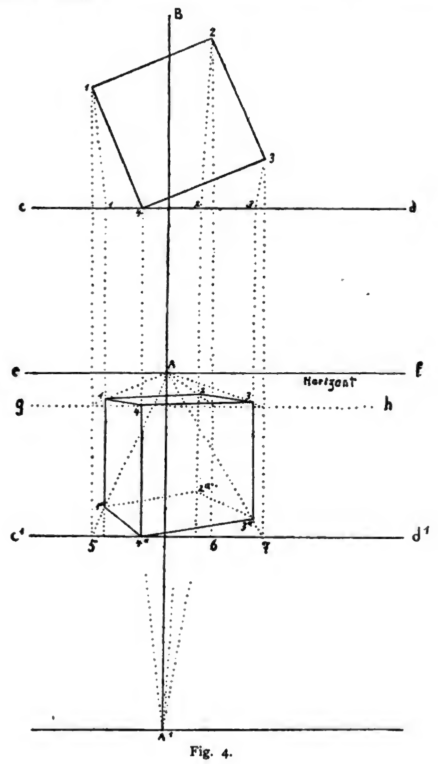


Fig. 4.

Als weiteres Beispiel in dem vom Standpunkt abhängigen Wechsel der Erscheinungsform, zeichnen wir noch einen andern

Würfel, in dessen Vorderseite der Augenpunkt sich befindet und dessen Oberkante genau mit unsrer Horizontlinie zusammenfällt. Die Konstruktion wird uns klarmachen, daß wir von allen Flächen des Würfels nur die uns zugekehrte zu sehen vermögen, und er uns mithin nur als ein gleichseitiges Quadrat erscheint.

Nach den jetzt vorgenommenen Erörterungen werden uns folgende Tatsachen klar geworden sein:

1. Die Verschwindungspunkte horizontaler perspektivischer Linien liegen im Horizont;
2. jeder Punkt des Horizonts kann als perspektivischer Verschwindungspunkt eines Systems paralleler horizontaler Linien angesehen werden;
3. die in einem und demselben Punkt des Horizonts verschwindenden Linien sind perspektivisch horizontal und parallel;
4. alle Vertikallinien zeigen sich auch in der Perspektive als vertikale, und alle horizontalen, welche mit der Bildebene parallel laufen, bleiben auch in perspektivischer Darstellung geometrisch horizontale Linien.

Als Hauptgrundsatz der Perspektive ist der anzusehen: durch die Konstruktion nicht Linien, sondern bestimmte Punkte festzustellen, welche die Form der darzustellenden Gegenstände bedingen. Dies wird besonders die perspektivische Darstellung eines gleichseitigen Würfels aus dem Grundriß klar veranschaulichen. Man bestimme zuerst die Lage des Würfels (Fig. 4) und ziehe durch denselben eine vertikale Linie, A^1 B, die die Sehachse bildet. Vergegenwärtigt man sich nun den Würfel in der angegebenen Lage und denkt sich zwischen dem Auge und dem Würfel eine rechtwinklig zur Sehachse an der vorderen Ecke des Würfels stehende Glastafel, deren Grundlinie durch die Linie c d angedeutet ist, so bildet diese Tafel die Ebene, auf welcher das perspektivische Bild erscheinen soll. Der Standpunkt des Beschauers befindet sich bei A^1. Zu diesem Punkte zieht man von den Eckpunkten des Würfels aus Linien, welche in den Schnittpunkten der Linie c d die perspektivischen Eckpunkte des Würfels in der Reihenfolge 1, 4, 2, 3 ergeben. Nun denke man sich die Tafel umgelegt auf die Papierfläche befindlich, auf der das perspektivische Bild gezeichnet werden soll, ziehe die Linie $c^1 d^1$,

welche der Linie c d entspricht und trage auf diese die bereits gefundenen perspektivischen Eckpunkte herunter. Darauf bestimme man die Horizontlinie e f, auf der in dem Schnittpunkt A durch die Sehachsenlinie der Augenpunkt kenntlich gemacht wird. Um nun die Eckpunkte des Würfels in seinen sämtlichen Flächen zu bestimmen, trage man von seinen Ecken mit der Sehachse parallellaufende Vertikallinien herab, welche auf der Linie $c^1 d^1$ die Punkte 5, 4a, 6 und 7 ergeben. Mit Hilfe dieser Punkte sind wir in die Lage versetzt, die geometrischen Höhenmaße des Würfels angeben zu können. Die punktierte Linie g h gibt dieselben an. Von den jetzt gefundenen Punkten zieht man Linien nach dem Augenpunkt von der gefundenen Höhe sowohl wie auch von der Grundlinie aus; an den Stellen nun, wo diese Linien mit den perspektivischen Hilfslinien zusammentreffen, erscheinen die perspektivischen Höhen aller Eckpunkte des Würfels.

PERSPEKTIVEN VON KREISEN UND GEBOGENEN LINIEN

Will man gebogene Linien perspektivisch zeichnen, so ist es selbstredend erforderlich, für die perspektivische Zeichnung einer kreisförmigen oder dgl. Linie mehrere Punkte zu bestimmen und sich nicht nur auf zwei Punkte, welche die Richtung einer geraden Linie angeben, zu verlassen. Von Rechts wegen mußte eigentlich jeder ihrer Punkte konstruiert werden. Da dies aber aus rein technischen Gründen unausführbar ist, so läßt man es bei der Konstruktion unter Zuhilfenahme mehrerer Tangenten- bez. Quadrantenpunkte bewenden, und verbindet dann die so gefundenen Punkte aus freier Hand. Zu diesem Zweck sucht man

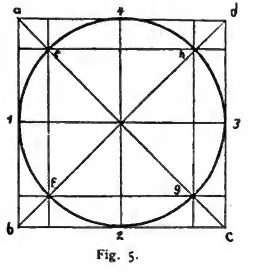


Fig. 5.

zunächst für die Kurve an irgend einer beliebig angenommenen vertikalen oder horizontalen geraden Linie Anhalt und zieht von jenen besonders hervorstechenden Punkten Ordinaten zu dieser, konstruiert die Verkürzungen der Tangenten, darauf die der

Quadranten, und erzielt so in den Endpunkten der letzteren die Perspektiven jener Punkte.

Um die perspektivische Gestalt eines Kreises zu konstruieren, schließt man ihn zuerst in ein Quadrat ein, dessen eines Seitenpaar mit der Bildebene parallel läuft. Danach wäre in (Fig. 5) der Kreis, dessen Durchmesser 1—3 die Richtung der Bildebene bezeichnet, von dem gedachten Quadrat a b c d umschlossen. Durch die perspektivische Konstruktion des Quadrats (Fig. 5a) erlangt man nicht bloß in den Halbierungspunkten 1, 2, 3, 4 seiner Seiten vier perspektivische Punkte des Kreises, sondern zugleich in den

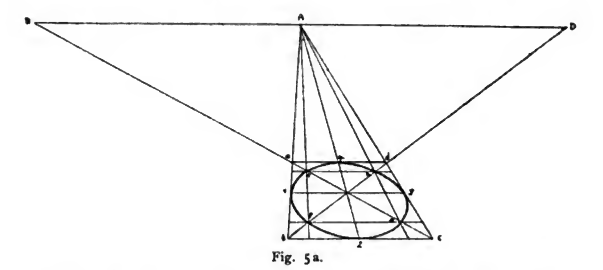


Fig. 5a.

Seiten selbst die für die Konstruktion nicht entbehrlichen Tangenten zu diesen Punkten. Weitere vier Punkte bieten sich dar in den Schnittpunkten der Diagonalen des Quadrats mit der Peripherie des Kreises. Diese ergeben die Eckpunkte des vom Kreise eingeschlossenen, dem ersten entsprechend liegenden Quadrats. Die hieraus sich ergebenden Tangenten bilden das Quadrat e f g h.

ANWENDUNG VON TEILPUNKTEN BEI ÜBER ECK GESTELLTEN GEGENSTÄNDEN

Wir wissen, daß ein von dem Fußpunkt des Gesichtskreises aus errichteter rechter Winkel auf der Horizontlinie die Distanzpunkte bestimmt, ferner, daß jeder auf dem Horizont gelegene Punkt als Verschwindungspunkt bez. Teilpunkt angenommen werden kann. Die Teilpunkte werden bestimmt durch

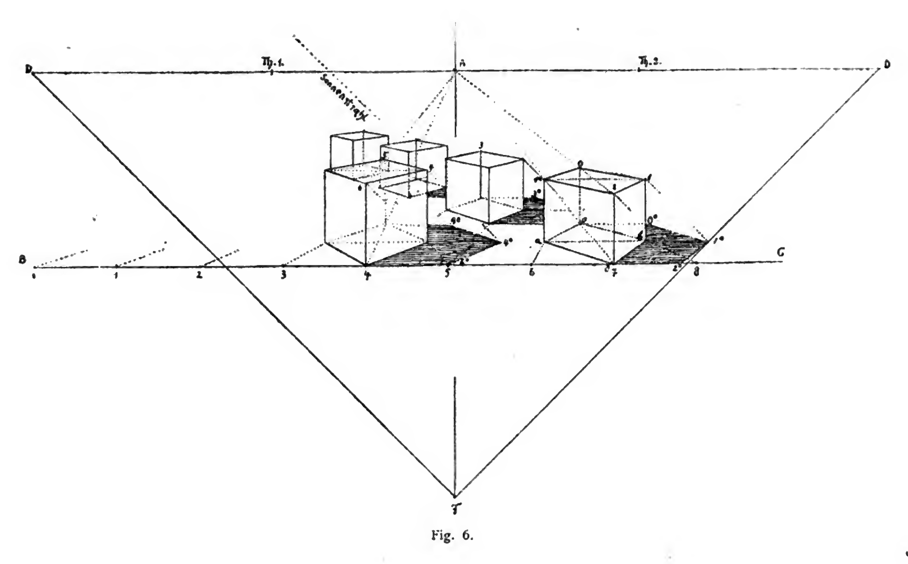


Fig. 6.

die Länge der Schenkel des rechten Winkels. Wir wollen einige über Eck gestellte Würfel darstellen (Fig. 6); zu dem Zweck tragen wir zunächst auf der Grundlinie B C die geometrischen Größen der Würfel auf, die wir von 0 bis 8 bezeichnen. Beginnen wir nun mit der Konstruktion des vorderen rechtsstehenden Würfels, so ziehen wir erst Linien von Punkt d 7 nach den Verschwindungspunkten D D, ziehen Hilfslinien von Punkt 6 nach Teilpunkt T 2 und von Punkt 8 nach T 1, so werden wir an den Schnittpunkten der sich kreuzenden Linien die perspektivischen Maße der geometrischen Größen erhalten. Jetzt bestimmen wir die Höhe des Würfels, indem wir eine Vertikale von d 7 nach Punkt 2 errichten, tragen dann zwei Vertikale von a und b nach oben und suchen von Punkt 2 nach D die verkürzte Höhe des Würfels anzugeben; ziehen davon von Punkt 2 wieder Verschwindungslinien nach D und finden in den Schnittpunkten dieser Linien mit den Vertikalen die genauen perspektiven Höhen des Würfels, von denen aus wir nur noch die Verschwindungslinien von 1 und 1 a aus zu ergänzen brauchen, um somit die richtige Gestalt des Würfels dargestellt zu haben. Bei der Darstellung der übrigen Würfel wird ebenso verfahren.

SCHATTENKONSTRUKTION

Bei der Darstellung malerischer Beleuchtungsprobleme hat man sich vor allem zu vergegenwärtigen, daß die von den selbstleuchtenden Körpern, der Sonne und des Mondes, ausgehenden Lichtstrahlen als parallele Strahlen zu denken sind, während die künstliche Flamme divergierende Lichtstrahlen entsendet. Ferner lasse man nie außer acht, daß, je mehr sich die Winkel, unter denen Lichtstrahlen einen Körper treffen, dem rechten Winkel nähern, in um so höherem Grade die beleuchtete Fläche erhellen werden. Die Stelle, an der z. B. das Glanzlicht einer blanken Kugel erscheint, ist ein solcher Punkt, an dem sich die Lichtstrahlen mit der beleuchteten Fläche im rechten Winkel treffen. Daher erscheinen auch in einem Kopfe die stärksten Helligkeiten auf der Stirn, der Nasenspitze und der hervortretenden Fläche des Kinns. Dem entgegengesetzt befindet sich an der dem höchsten Licht gegenüberliegenden Stelle des betreffenden

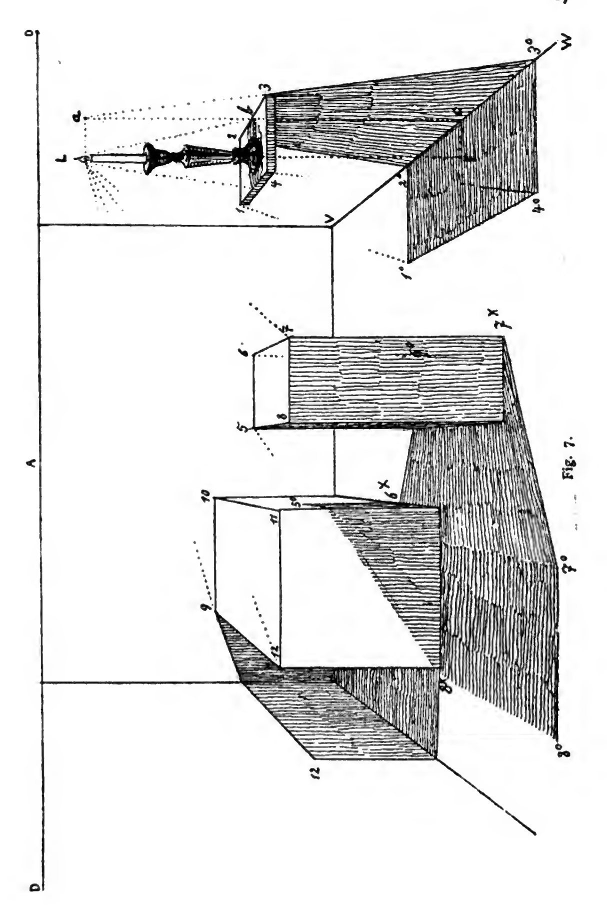


Fig. 7.

Körpers der sogenannte Kernschatten, also der tiefste Ton des Objekts, falls er nicht durch besonders lebhaft einwirkende Reflexlichter aufgehoben wird.

Ein Beispiel der Sonnenlichtbeleuchtung findet sich (Fig. 6) mit angegeben. Der Einfallswinkel ist hier mit 45 Grad angenommen und der Stand der Sonne befindet sich genau in der Richtung der horizontal gelegenen Diagonalen der Würfel. Die Konstruktion ist sehr einfach. Wir haben nur nötig, die Linie ab des vordersten Würfels an der rechten Seite zu verlängern, ebenso parallele Linien von den Punkten c und d aus zu ziehen, sodann von den oberen Eckpunkten 0, 1 und 2 des Würfels Sonnenstrahllinien von 45 Grad nach unten zu fällen, so werden wir an den Treffpunkten 0^0, 1^0 und 2^0 diejenigen Punkte finden, welche die Schattengrenze bestimmen. Ebenso verhält es sich bei den anderen Würfeln, wo die Punkte 3 mit 3^0, 4 mit 4^0 etc. korrespondieren.

Anders dagegen erscheinen die Schattengrenzen von Gegenständen, deren Schlagschatten von einer brennenden Kerze (Fig. 7) hervorgerufen werden. Für diese Konstruktion ist es erforderlich, sich auch den sogenannten Fußpunkt des Hauptlichtpunktes L zu suchen. Dies geschieht, indem wir von dem Lichtpunkt L eine Vertikale nach unten fällen bis auf die Mittellinie des Leuchterfußes; von dem Treffpunkt beider Linien ziehen wir eine Horizontale bis zur hinteren Grenzlinie der Platte, auf welcher der Leuchter steht und finden dadurch den Punkt b, errichten die Linie a b c, ziehen von c eine Horizontale nach links, verlängern die vom Lichtpunkt L ausgehende Vertikale weiter nach unten und finden sodann in dem Schnittpunkt F den Licht-Fußpunkt.

Wir beginnen mit der Konstruktion des Schlagschattens der an der Wand befestigten Platte und ziehen Strahlen vom Lichtpunkt L an den Eckpunkten 1, 2, 3 und 4 vorüber. An den Orten, wo die durch 2 und 3 laufenden Strahlen die untere Wandlinie V W berühren, finden wir in den Punkten 2^0 und 3^0 die Grenzen des Schattens auf der Wandfläche. Von dort aus ziehen wir nun horizontale Linien bis zu den Lichtstrahlen L 1 und L 4 und erhalten nunmehr die Punkte, die die Schattenlinie auf dem Fußboden bestimmen, welche die Verbindung von 1^0 und 4^0 vervollständigt. Ebenso verfahren wir bei den beiden

Würfeln. Zunächst ziehen wir Lichtstrahlen durch die Eckpunkte 5, 6, 7 und 8, sowie von Punkt 7* eine Linie vom Fußpunkt F. Dort, wo die durch die Punkte 7 und 7* gezogenen Linien sich kreuzen, finden wir im Punkt 7⁰ den entsprechenden Schattenpunkt von Punkt 7; ziehen darauf von 7⁰ eine Horizontale, die sich mit dem Strahl durch 8 in 8⁰ trifft, und haben nun die äußerste Grenze des Würfelschattens gefunden. Um die hintere Schattenlinie 6⁰ zu 6* aufzufinden, ist es geboten, sich die vier Seitenflächen des Würfels konstruktiv zu ergänzen, welche durch die im Augen- und Distanzpunkt gezogenen, in Punkt 6⁰ sich schneidenden Linien leicht zu finden sind. Vom Eckpunkt 6⁰ ziehen wir einen Strahl vom Fußpunkt F bis an den nächsten Würfel, errichten an dem betreffenden Schnittpunkt eine Vertikale, welche vom Strahl durch Punkt 5 gekreuzt wird, und die Höhe des auf den zweiten Würfel auffallenden Schatten angibt; von hier aus bestimmt uns eine vom Augenpunkt A nach der Vorderkante des Würfels gezogene Linie die obere Begrenzung des Schattens, den wir nun bloß noch durch eine Linie vom Hauptlichtpunkt nach Punkt 8* zu ergänzen haben. Der Schatten des großen Würfels auf die beiden Wandflächen und den Fußboden ergibt sich in gleicher Weise wie bei den vorher geschilderten Konstruktionen.

KONSTRUKTION DES WASSERSPIEGELS

Für die Konstruktion der in einer unbewegten Wasserfläche, welche die Eigenschaften eines Spiegels angenommen hat, sich ergebenden Spiegelbildes, muß man hierfür als maßgebende Regeln beachten: daß die Rückwärtsbewegung des reflektierten Strahls (Ausfallstrahls) bis zum Spiegelbilde, gleich der Länge des einfallenden Strahls ist und daher auch mit der Spiegelfläche denselben Winkel bildet, welchen der einfallende Strahl besitzt; ferner, daß das Spiegelbild im Schnittpunkte des verlängerten Hauptstrahls liegt mit der Rückwärtsverlängerung des reflektierten Strahls, und sich das im verlängerten Hauptstrahl liegende Spiegelbild so weit hinter der Spiegelfläche befindet, wie der gespiegelte Punkt davor liegt.

Unter Umständen kann bei ebenen Spiegeln von dem bei

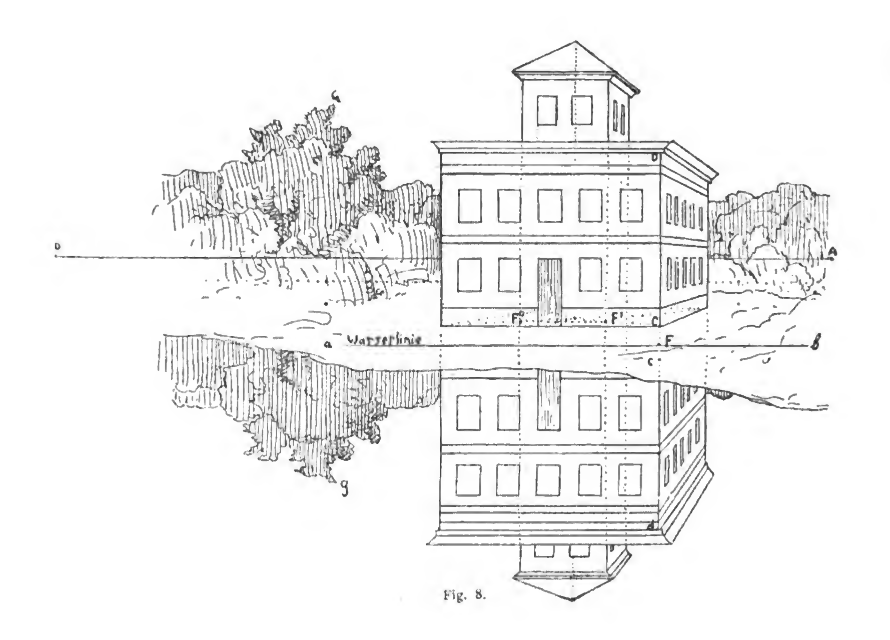


Fig. 8.

der Spiegelung auf der Spiegeloberfläche stattfindenden Vorgang und von der besonderen Konstruktion eines perspektivischen Bildes auf der Spiegeloberfläche abgesehen werden, da die Perspektive des betreffenden Spiegelbildes nur so gezeichnet zu werden braucht, als wäre sie die Wiederholung des nur verkehrt gesehenen Objektes hinter der Spiegelfläche. Anderseits hat man sich jedoch zu hüten, als wären Spiegelbilder stets nur umgekehrte Wiederholungen perspektivischer Bilder, oder daß sie auf solchen spiegelnden Flächen dargestellt werden, von denen sie gar nicht aufgenommen werden können.

Will man z. B. das Spiegelbild eines Gebäudes mit einem Aufbau konstrurieren (Fig. 8), verlängere man erst die Hauptlinie der Umfassungsmauer des Gebäudes nach unten bis an die verlängert gedachte Wasserfläche a b; von den so gewonnenen Schnittpunkten übertrage man dann die Längen- und Höhenmaße in das Spiegelbild. Auf diese Weise würde die Linie CD in dem Punkt F ihrer Verlängerung von der Wasserfläche geschnitten werden, und ihr Spiegelbild demnach c d sein. Für die Spiegelung des Aufbaues mußte zunächst der Punkt F^0 bestimmt werden, in welchem sich eins seiner Höhenmaße mit der verlängerten Wasserflächenlinie schneidet. Die Spiegelungen aller vertikalen Linien fallen mit diesen je in eine Linie, und die Wiedergaben der horizontalen Linien bleiben mit letzteren auch perspektivisch parallel. Der Verschwindungspunkt ist also für beide Bilder der gleiche. Im Hinblick auf die in den vorher angeführten Konstruktionsweisen gemachten Angaben, wird der Zeichner in der Lage sein, auch die übrigen Punkte leicht bestimmen zu können.

PERSPEKTIVISCHE KONSTRUKTION EINES AUSGEFÜHRTEN BILDES

Zu den Vorarbeiten, welche einer bildlichen Komposition voraufzugehen pflegen, gehört die Anfertigung einer Skizze, die den Eindruck der vom Maler beabsichtigten Darstellung in großen Zügen im Hinblick auf Form und Farbe wiedergibt. Nach der in kleinerem Maßstab wie das Bild gehaltenen Skizze folgt die korrekte Aufzeichnung der Darstellung bis in ihre Einzelheiten.

Hierher gehört auch die endgültige Feststellung der perspektivischen Linien.

Als Beispiel für unsere Zwecke diene die perspektivische Zergliederung von Anton von Werners Bild „Der 19. Juli 1870" (Fig. 9), welches uns Kaiser Wilhelm I. am Grabe seiner Eltern im Mausoleum von Charlottenburg veranschaulicht. Indem wir so das Ganze auf seine Richtigkeit hinsichtlich der Perspektive prüfen, werden wir uns zugleich vergegenwärtigen können, mit welcher Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt der Künstler bei dem Aufbau

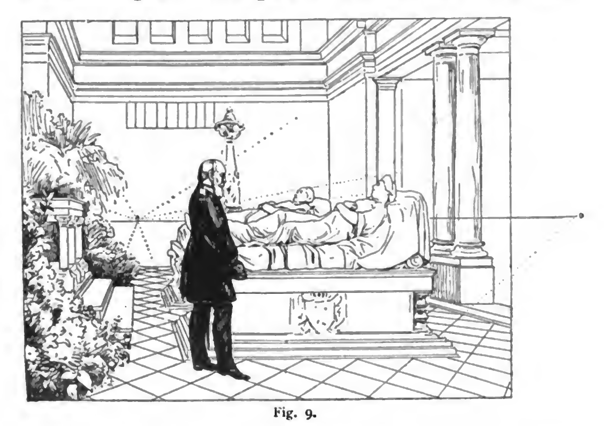


Fig. 9.

seiner Komposition zu Werke gegangen ist. Die perspektivische Darlegung läßt aus der korrekten Zeichnung hervorgehenden Bestimmung der Horizontlinie erkennen, daß der Horizont sich in der Höhe eines sitzenden Menschen befindet, welcher also genau dem Standpunkt des Künstlers entspricht, den er einnahm, als er die Örtlichkeit für den Vorwurf seines Bildes festhielt. Daraus ergibt sich weiter die Bestimmung des Augenpunktes A und der Distanzpunkte D, von welchen in unserer Zeichnung nur einer angedeutet werden konnte, da der andere sich außerhalb der verfügbaren Blattgröße befindet.

Wie wichtig die Feststellung solcher Linien ist, welche die beigefügte Skizze veranschaulicht, wird jedem einleuchten, der es nur halbwegs ernst nimmt mit seiner Sache. Welcher Wirrwarr von Linien und Formen wäre die Folge, falls ein Maler bloß aus der sogenannten Tiefe des Gemüts heraus ein derartiges Motiv mit seinen fest umrissenen architektonischen Formen entstehen lassen wollte. Ohne Zweifel hat Anton von Werner seine Aufzeichnung zu dem Bilde noch weit genauer ausgeführt, bevor er zum Malen geschritten ist, als wie die beiliegende perspektivische Skizze, die eben nur andeuten soll, in welcher Weise der Künstler sein Werk in Angriff genommen hat.

V. DIE TECHNIK DER MALEREI

DIE ÖLMALEREI

Die Technik der Ölmalerei hat unter allen angewandten Arten der Malerei bei weitem die größte Verbreitung gefunden und wird vermöge ihrer zweckmäßigen Anwendbarkeit aller Voraussicht nach auch in Zukunft von keiner andern Technik der Malerei überboten werden. Ihre Vorzüge beruhen vor allem darauf, daß der mit Öl angeriebene Farbstoff in Form einer geschmeidigen (breiartigen) Substanz zubereitet, einem allmähligen Trockenprozeß unterworfen ist, der freilich durch Trockenmittel, — welche an anderer Stelle besprochen werden sollen — beschleunigt werden kann, so daß sie unter allen Maltechniken die denkbar bequemste Handhabung zuläßt. Durch den langsamen Trockenprozeß bedingt, ist der Künstler auch in die angenehme Lage versetzt, seine Arbeit zu unterbrechen, um sie am andern Tage wieder aufnehmen zu können. Selbstredend darf diese Unterbrechung nicht tagelang währen, sofern der Künstler beabsichtigt, Naß in Naß weiter zu arbeiten. Was anderes dagegen ist es wieder, wenn eine auf der Untermalung auszuführende Übermalung in Aussicht genommen ist; die letztere könnte erst dann ausgeführt werden, sobald die Untermalung genügend ausgetrocknet ist. Ein erneuter Farbenauftrag bei einem Ölgemälde sollte frühestens niemals unter acht Tagen vorgenommen werden, noch empfehlenswerter für die Haltbarkeit und Farbenbeständigkeit des Bildes ist es, womöglich einige Wochen zu warten, bis mit der Weiterarbeit begonnen wird. Ein weiterer Vorzug der Ölfarbe besteht darin, daß der Maler den Farbenauftrag dünn oder pastos behandeln kann, je nach Belieben oder Erfordernis des darzustellenden Gegenstandes, ebenso vermag er so rasch

zu arbeiten — falls sein Können so weit reicht und es seine Absicht ist — seine Arbeit hintereinander, also ohne Unterbrechung, zu vollenden, d. h. al prima malen. Ferner ist als ein wesentliches Moment der Ölmalerei hervorzuheben, daß dem Künstler in dieser Technik die Möglichkeit geboten ist, sowohl Bilder kleinsten Formats wie solche von großem Flächeninhalt auszuführen. Infolge der ihr innewohnenden Deckkraft lassen sich auch in der Darstellung selbst in bezug auf Form und Farbentöne mit Leichtigkeit Änderungen bewerkstelligen; nur ist dabei zu beachten, daß nicht allzu helle Töne auf sehr dunkle Töne, und ebenso umgekehrt, aufgetragen werden, da sonst nicht beabsichtigte Veränderungen der Farbenwerte, oder auch ein Losblättern der Farbenschicht auftreten könnte. Ist es unbedingt erforderlich, im Verlauf der Arbeit einschneidende Änderungen vorzunehmen, so ist es am ratsamsten, die betreffende Stelle bis auf den Malgrund abzunehmen (gewöhnlich schabt man die betreffende Stelle mit dem Messer fort) und das zu verändernde Stück aufs neue zu malen.

Lehnt sich ein Künstler in seiner Technik insofern an die Malweise der Alten an, indem er sich von vornherein genaue Rechenschaft über die Licht- und Schattenverteilung, sowie über die Form gibt, und zeichnet er seine Darstellung sorgfältig und gewissenhaft auf, bevor er überhaupt zum Pinsel greift, so wird er naturgemäß vor schwerwiegenden Änderungen bei der Ausführung eines Gemäldes bewahrt bleiben. Daß einzelne bedeutende Künstler vermöge der ihnen innewohnenden Vor- und Darstellungskraft, sich damit begnügten nur ganz geringe zeichnerische Angaben zu machen und ihr Werk sogleich stückweis mit größter Lebendigkeit vollendet durchgebildet wiederzugeben vermochten — wie es z. B. Menzels großes unvollendet gebliebenes Gemälde der „Rede Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen“ in der Nationalgalerie zu Berlin zeigt — ändert an dem angedeuteten Prinzip nichts. Leider ist die Technik der Ölmalerei in neuerer Zeit bei vielen Künstlern, angeblich um dem subejktiven Empfinden mehr Spielraum zu gewähren, zu einem fast zügellosen Experimentieren ausgeartet, wobei von sachgemäßer Behandlung des Farbenauftrags keine Spur mehr zu finden ist. Ich betone jedoch hier besonders, daß damit

keineswegs gemeint sein soll, als ob jeder moderne Künstler jetzt die durch das Material bedingte Handhabung der Technik mißachte und sich nur von der Willkür leiten ließe. Weiter sei hier, um allen Mißverständnissen vorzubeugen, gesagt, daß es mir fernliegt, mit den Ausführungen dieser Schrift Kritik üben zu wollen an der heutigen Kunst. Meine Absicht läuft nur darauf hinaus, allen sogenannten Richtungen gegenüber, die wir heute in überreichem Maße besitzen und unter denen unser allgemeines Empfinden leidet, einen freien, unbeeinflußten Standpunkt zu gewinnen, da ich mir bewußt bin, keiner Coterie zu dienen. Im Gegenteil sehe ich es als meine vornehmlichste Aufgabe an, in diesem Handbuch der Malerei das geschichtlich Gewordene in bezug auf das rein Handwerkliche zu untersuchen, zu prüfen und in seinen Eigentümlichkeiten der verschiedenen Kunstperioden, an einigen großen Künstlerpersönlichkeiten klarzustellen und ihrem Charakter entsprechend zu schildern.

Die frühesten Malereien, die uns im Gebiet der Geschichte der Tafelmalerei bekannt geworden sind, bestehen zunächst aus kolorierten Konturzeichnungen, welche erkennen lassen, wie auf einer korrekten Zeichnung die verschiedenen Farbentöne aufgetragen wurden, während erst später die plastisch durchmodellierte Zeichnung in Aufnahme kam, die als Unterlage und zugleich zur Mitwirkung für die malerische Erscheinung des Bildes Verwendung fand.

Mit fortschreitender Erkenntnis der Ursachen der Erscheinungswelt und dem zunehmenden Wissen des unter der Oberfläche liegenden Organismus, gewinnen die Künstler auch eine andere Auffassung der Form. Daher malten Michel Angelo, Lionardo da Vinci, Raffael und Tizian ihre menschlichen Gestalten so vollkommener als ihre Vorgänger, weil sie eben den inneren Bau des Körpers um so genauer kannten.

Demzufolge wird auch derjenige die Lichtwirkungen und Farbenerscheinungen in der Natur durch Nachbildung um so treffender wiederzugeben imstande sein, der die Mittel erkannt hat, welcher sich die Natur zur Hervorbringung ihrer Erscheinungen bediente, und er wird daher nicht bloß an der Oberfläche der Erscheinung mit seinem Erkennen haften bleiben. Weiß also der Maler sich die inneren Ursachen der farbigen



ANSELM FEUERBACH · HAFIS AM BRUNNEN

Nach einer Heliogravure aus dem Prachtwerke „Die Schackgalerie"
Verlag von Dr. E. Albert & Co., München

Naturerscheinungen zu erklären, so wird er das Verfahren der Natur in seine malerische Darstellungsweise übersetzen, also mit den ihm zur Verfügung stehenden Pigmenten eine möglichst naturgetreue Wiedergabe der Körperwelt zu erreichen trachten. Kann er sich auch bei seinem Vorhaben nicht der gleichen Mittel wie die Natur selbst bedienen, so wird er doch in der Lage sein, mit seinen technischen Ausdrucksmitteln etwas der natürlichen Erscheinung Analoges hinzustellen. Sein Streben wird sich vor allem darauf erstrecken, der optischen Ausgiebigkeit und der Dauerhaftigkeit der Farben Rechnung zu tragen. Dies zu erreichen ist nur durch systematische, nach den Regeln der Wissenschaft streng durchgeführte Arbeit möglich.

Um uns nun das Gesetzmäßige in diesem speziellen Gebiet klarzumachen, müssen wir uns zunächst vergegenwärtigen, was uns die Farbenphysiologie lehrt, indem sie feststellt: „Die Farbe ist eine Erscheinung, hervorgerufen durch die Geschwindigkeit der Lichtstrahlen, mit welcher diese den Körper durchdringen."

Daraus ersehen wir, daß also die Lichtstrahlen, gleichviel welchen Körper, nicht nur bescheinen, sondern ihn auch durchdringen; demnach muß jeder Körper lichtdurchlässig (selbstredend mehr oder weniger), mithin durchsichtig sein, wenn auch unser Auge dies nicht immer wahrzunehmen vermag. Ist also jeder Körper durchsichtig, so muß ihn der Maler, will er der naturgemäßen Erscheinung gerecht werden, ihn auch unbedingt lichtdurchlässig darstellen.

Von diesem Gesichtspunkt aus haben alle großen Meister der Malerei ihre bewundernswerten Werke geschaffen, denn mit ihm hängt die Aufnahmefähigkeit und weite Verbreitung der Ölmalerei zusammen. Bei den in das Öl eingebetteten winzigen Farbkörpern findet das Licht verhältnismäßig wenig Hindernisse bei seinem Durchgange. Und damit die Farbe die der Natur abgelauschten Wirkungen um so besser wiederzugeben imstande ist, wird sie meistens auf einen reinen weißen Grund aufgetragen; weshalb auch die Pompejaner den Grund für ihre Gemälde aus Kalk und weißem Marmor zubereiteten. Das so gewonnene, gesättigte, farbenreiche Tiefenlicht hat daher bei den großen italienischen und vlämischen Meistern die größte Rolle gespielt,

ja bei Rembrandt einen Höhepunkt erreicht, der weder vor noch nach ihm von irgend einem andern übertroffen worden ist.

Diese von den alten Meistern gewonnenen Erfahrungen als den Ausdruck naiven Sinnes und als eine Beschränkung malerischer Darstellung aufzufassen, ist grundfalsch, vielmehr ist diese Einfachheit des naturähnlichen Ausdrucks nur als die Folge und das Resultat langwieriger und eingehender Beobachtungen und Versuche anzusehen, welche die Alten angestellt haben. Und deshalb stehen wir heute noch staunend vor den von ihnen gelösten malerischen Problemen, noch dazu wenn wir uns vergegenwärtigen, mit wie einfachen Mitteln diese erreicht worden sind. Wer vor diesen durch mühsame Arbeit und höchsten künstlerischen Strebens errungenen Werken zu anderen Schlüssen gelangt, beweist nur, daß er sich von der hierzu erforderlichen Ausdauer, Einsicht und Vorstellungskraft keinen Begriff zu geben vermag, oder ihm das Gefühl ehrerbietiger Bewunderung versagt ist. Wenn wir heute unter dem was uns auf unsern Ausstellungen mitunter als Kunst vorgeführt wird, Umschau halten, dann werden wir finden, daß eine ganze Anzahl Maler in vermeintlichem genialen Empfinden die intimen handwerklichen Feinheiten, die in so vielen Werken der Alten unser Entzücken hervorrufen, als etwas Nebensächliches und Überflüssiges ansieht. Während wir bei den Werken der alten Meister die Wahrnehmung machen, daß ihre Kraft der Vorstellung und die Tiefe ihrer Empfindung bis zuletzt bei der Durchführung größter Feinheiten Stand gehalten hat, kommt es einem vor, als ob bei manchem Modernen an Stelle gesunden Empfindens, leicht entzündliches und schnell verpuffendes Raketenfeuer getreten sei. Das wirkliche Kunstwerk kann eben nur durch Selbstvergessen, in völliger Hingabe an den darzustellenden Gegenstand und liebevollstem Eingehen auf die Sache entstehen.

Wenn heute so mancher Maler sich in oberflächlicher Geistreichigkeit gefällt und seine Darstellungsweise bis zu lasciver Behandlung gesteigert hat, so mag an dieser unverkennbaren, durch nichts zu beschönigenden Ausartung unser modernes Ausstellungswesen nicht die wenigste Schuld tragen. Denn anders zeigt sich doch ein Bild im Atelier oder im Raum eines Zimmers, für den es gemalt ist, als in den meistens groß an-

gelegten Ausstellungsräumen, umgeben von so und so viel anderen Darstellungen, deren Einwirkung das Auge des Beschauers nicht ausschalten kann und die im Ausnahmefall einem malerischen Objekt als Folie dienen können, jedoch in den meisten Fällen sich gegenseitig beeinträchtigen und ihren eigentlichen Eindruck schwächen. Daraus folgt, daß die Mehrzahl der Aussteller darauf ausgehen werden, in diesem Kampf der Erscheinungen ihre Arbeit zu möglichst starker Geltung zu bringen; daß nun bei diesem Bestreben der Geltendmachung, die Mittel oftmals recht robuster und nicht immer lauterer Art sind, ist erklärlich. Die Zeiten, in welchen der Kunstfreund den Künstler in seiner Werkstatt aufsuchte, um dort im stimmungsvollen Raum sich in die Betrachtung einer malerischen Schöpfung zu versenken, sind aller Voraussicht nach für immer vorüber. Heute dagegen ist der Künstler genötigt, vor die Öffentlichkeit zu gehen, um bekannt zu werden und sich einen Namen zu machen.

Im Anschluß an die im Kapitel „Der Malgrund" gemachten Ausführungen über die Zurichtung der Leinwand, sei hier ergänzend hinzugefügt, daß es keine Norm in der Technik der Malerei gegeben hat und auch nie geben wird. Schon bei den alten Meistern sehen wir die wandlungsfähigsten Ausdrucksmöglichkeiten. Man braucht nur die Malweise der alten Florentiner mit der der Venetianer zu vergleichen, man sehe sich die Malweise der van Eyck, Dürer und Holbein an, in der meistens kaum noch eine Spur der Pinselführung zu finden ist, und dann vergegenwärtige man sich die Technik der Tizian, Velasquez, Rembrandt und Franz Hals mit ihrer ganz persönlichen Eigenart; vergleiche wieder Bilder von Böcklin und Menzel, Feuerbach und Segantini, Monet oder Millet, und man wird finden, daß die von diesen Meistern angewandten malerischen Darstellungsweisen ganz verschieden voneinander sind. Daher werden wir uns sagen müssen, daß es geichviel ist, ob einer dünn oder dick malt, die Hauptsache bleibt schließlich doch immer das erreichte Resultat, also das Wie. Nicht das Wie des Unterschiedlichen, der Mache, sondern das der Anschauung. So mannigfaltig auch die Handschriften dieser Meister sein mögen, so sind ihre überzeugungstreuen Werke von einem so tiefen Eindruck auf den Beschauer, daß er an die Mittel des erzielten Eindrucks

gar nicht mehr denkt oder erinnert wird, vielmehr jene Werke auf ihn so unmittelbar einwirken, wie die Natur selbst.

In der modernen Malerei nimmt der Impressionismus eine einflußreiche Stellung ein. Das Bestreben des Impressionismus beruht vor allem darin, die atmosphärischen Erscheinungen festzuhalten, d. h. die Luft um die Dinge zu malen, und dabei ging er mitunter so weit, daß die atmosphärischen Einflüsse, statt die plastischen Formen zu verklären und im Raum zu sondern, sie in Nebel verhüllten. Besonders diejenigen, die weniger von eigenem Empfinden als vom Beispiel anderer geleitet waren, gelangten auf diesem Wege zu seltsamen Schlüssen. Im Gegensatz zur älteren Malerei, welche in dem betonten Kontur den Eindruck der Linie erhöhte, ging die Impression darauf aus, die aufgelöste Form als Trumpf auszuspielen und somit die Grenzen der verschiedenen farbigen Flächen zu verwischen. Daher die nervöse Art die Farbentöne zu zerstücken und nach einer möglichst geistreichen Pinselführung mit geradezu gymnastischem Charakter zu fahnden, die sich nicht die Zeit nimmt, ein treues Nachbilden der Naturschönheiten vorzunehmen. Es war daher nicht zu verwundern, wenn die Malweise der Modernen andere Wege ging als die der Alten. Da die Einwirkung der Luftverhältnisse, vor allem das sogenannte „Spiel des Lichts", so in den Vordergrund gerückt wurde, daß alle anderen Momente der Kunst der Malerei hiergegen in den Hintergrund gedrängt worden waren, so mußte notwendigerweise auch eine neue Technik einsetzen, zu der uns Ostwald interessante theoretische Aufschlüsse gibt, von denen hier das für den speziellen Fall Wesentliche angeführt sei: „Während also die Helligkeit von der Gesamtmenge des Lichts abhängt, die in unser Auge gelangt, hängt die Sättigung davon ab, wieviel von dem Gesamtlicht farbig und wieviel farblos ist. So wird beispielsweise ein Farbstoffauftrag durch die Mitwirkung des Oberflächenlichtes um so heller, aber gleichzeitig um so weniger gesättigt, je mehr Oberflächenlicht sich dem Tiefenlicht beigesellt.

Zerlegen wir ein beliebiges farbiges Licht in seine Bestandteile, so wird ein Licht von gesättigter Farbe sich dadurch kennzeichnen, daß nur ein verhältnismäßig kleines Gebiet von Strahlen vorhanden ist, während alle anderen fehlen; ein gesättigtes Blau-

grün wird also, wenn man es mittels des Prismas zu zerlegen versucht, nur blaugrünes Licht und kein anderes ergeben. Je weniger gesättigt eine Farbe ist, um so mehr andere Strahlen werden sich darin finden und im neutralen Grau sind alle Strahlen in demselben Verhältnis vorhanden wie im Weiß, jedoch nur weniger hell.

Was geschieht nun, wenn man zwei Farben mischt? Um hierauf die richtige Antwort zu finden, muß man sich vor allen Dingen gegenwärtigt halten, daß es zwei wesentlich verschiedene Arten gibt, zwei (und mehr) Farben zu mischen, nämlich durch Addition oder durch Subtraktion. Läßt man beispielsweise grünes und gelbes Licht, etwa aus zwei Scheinwerfern, auf dieselbe weiße Fläche fallen, so erhält das Auge von dieser die Summe der beiden Lichtarten, es findet Addition statt. Setzt man aber umgekehrt das gelbe Glas vor den Scheinwerfer, der bereits das grüne trägt, so entnimmt es dem bereits grüngefärbten Lichte (dem nun vorwiegend die roten Strahlen fehlen) noch diejenigen (vorwiegend blauvioletten) Strahlen, durch deren Verlust das weiße Licht gelb gefärbt wird und es fehlen im durchgegangenen Lichte die beiden Gebiete. Daß beide Arten der Farbmischung wesentlich verschiedene Resultate liefern, hat Helmholtz an verschiedenen auffallenden Beispielen gezeigt: während man durch Subtraktion aus Blau und Gelb Grün erhält, geben diese beiden Farben durch Addition Weiß. Ferner ist das additive Licht natürlich heller, als unter gleichen Umständen das substraktive.

Bei der gewöhnlichen Mischung der Farben treten nun ganz vorwiegend die Erscheinungen der Subtraktion auf; wir sind in der Tat gewohnt, aus Blau und Gelb Grün zu mischen. Doch kann man auch additive Wirkungen auf Bildern hervorbringen. Dies gelingt, wenn man die zu addierenden Farben in möglichst kleinen Punkten oder Flecken nebeneinander setzt, ohne sie übereinander zu lagern. Wird dann das Auge des Beschauers so weit vom Bilde entfernt, daß es die einzelnen Flecken nicht mehr unterscheiden kann, so findet auf der Netzhaut eine Wirkung statt, die der Übereinanderlagerung oder Addition der beiden Farben entspricht. Von diesem Vorgange machten die Pointillisten oder Neo-Impressionisten Gebrauch.

Nach dem, was vorher erörtert worden ist, wird sich jede derartig erzielte Farbwirkung ebenso in das System der nach Helligkeit und Sättigung geordneten Farben einreihen lassen wie irgendeine durch Subtraktion erzielte Farbe, nur müssen in beiden Fällen andere Verhältnisse der Farbstoffe nebst Weiß gewählt werden, um die gleiche Wirkung zu erzielen. Man muß daher in Abrede stellen, daß in bezug auf Helligkeit, Tiefe, Feuer, oder wie man sonst die Farbwirkung kennzeichnen will, durch das Verfahren der additiven Mischung grundsätzlich andere oder weitergehende Resultate erhältlich sind als durch die gewöhnliche subtraktive Mischung. Auf beiderlei Weise hat man die gleiche Reihe vom weißesten Weiß bis zum schwärzesten Schwarz zur Verfügung, welches die Pigmente hergeben können, nur hat man zur Erreichung der gleichen Farbwirkung jedesmal andere Mittel anzuwenden. Nur darin besteht ein Unterschied, daß beim Nebeneinandersetzen der Farben, also der additiven Mischung durch die nicht unerhebliche Größe, die man aus technischen Gründen den einzelnen Flecken geben muß, eine feinere Zeichnung sehr erschwert ist, während dadurch, daß die Farbflecken sich hart an der Grenze der Unterscheidbarkeit befinden, psychophysisch begründeter Nebeneindruck entsteht, ein Flimmern, das mit dünnem glatten Farbauftrag nicht zu erzielen ist. Hierin liegt die Erweiterung der Mittel, welche durch diese Technik erreicht wird. Man wird von vornherein sagen können, daß für gewisse Erscheinungen ein solches Mittel von großem, ja unersetzlichem Werte ist, während andererseits zahllose andere Erscheinungen vorliegen und dargestellt werden, denen diese besondere optische Wirkung nicht angemessen ist.*

Die praktischen Ergebnisse der pointillistischen Technik finden wir z. B. in den Schöpfungen des Franzosen Sisley, des Deutschen Paul Baum und des Italieners Giovanni Segantini zum Ausdruck gebracht. Folgerichtiger und vollendeter als der letztgenannte hat wohl keiner diese Technik ausgeübt. Mit unermüdlicher Geduld und bewundernswerter Hingebung hat er ein Gemälde wie ein kunstvolles Mosaik, bei dem in minutiösester Weise Steinchen an Steinchen gereiht ist, behandelt, und so Tausende und Abertausende von Farbenflecken nebeneinandergesetzt, wobei er oftmals die reine Farbe verwendete, wie er sie

aus der Farbentube herausgenommen, um dem Auge des Beschauers es zu überlassen, sie auf der Netzhaut selbst zu mischen. Nur eine außergewöhnliche Liebe zur Kunst vermochte solche Mühseligkeiten zu überwinden und sich die Frische der Empfindung bis zum letzten Pinselstrich zu bewahren. Bei Segantinis Malweise spricht nicht allein die scharf kontrastierende Nebeneinanderstellung der Farben, die das oben angeführte, von Ostwald wissenschaftlich begründete Flimmern hervorruft, mit, sondern auch der überaus pastose Auftrag jedes einzelnen Farbenflecks. Denn dadurch gab er nicht bloß diesen Flecken und Pünktchen scharfe Umgrenzungen, sondern zugleich auch Höhen und Tiefen mit Lichtern und Schatten; so daß auf diese Weise außer der dargestellten Atmosphäre auch noch die natürliche Lichtwirkung für diese Bilder in Betracht kommt, da jedes Farbenfleckchen das auffallende Licht energisch zurückwirft.

Ob jedoch eine derartige Impastierung, wie sie Segantini anwendete, wirklich nötig war zur Erreichung der von ihm beabsichtigten malerischen Wirkungen — ob die Farbenherrlichkeit seiner Schöpfungen, denen eine seltene Größe der Naturanschauung innewohnt, von Dauer ist? Das zu beantworten vermag nur die Zeit. Zweifellos ist, daß sie in der vom Künstler benutzten Technik, Staubfänger ganz besonderer Art sind und daher die schädigenden Einwirkungen der in der Atmosphäre umherwirbelnden Staub- und Rußteilchen früher oder später in Erscheinung treten müssen. Diese Bedenken hier zu äußern, halte ich im Hinblick auf die Aufgabe dieses Buches für meine Pflicht.

Wie Segantini zu der prismatischen Farbenzerlegung seiner Töne gekommen ist, erzählt er selbst in einer autobiographischen Skizze, aus der das Nachfolgende zur Erläuterung seiner Technik entnommen sei: „Während dieses Aufenthalts in der Akademie schuf ich mein erstes Ölbild, den „Chor des St. Antonius". Ich muß gestehen, daß ich damit weniger ein Kunstwerk schaffen, als einen Malversuch machen wollte. Durch ein geöffnetes Fenster drang ein breiter Lichtstrom und fiel blendend auf geschnitzte Chorstühle — das war das Motiv, welches ich in Tönen wiederzugeben suchte; hauptsächlich wollte ich den vollen Lichteffekt erreichen. Plötzlich begriff ich, daß man durch das Ineinanderreiben der Farben auf der Palette weder starkes Licht,

noch Naturwahrheit erzielen konnte; deshalb versuchte ich sie unvermischt, einzeln, zwar in demselben quantitativen Verhältnis wie bei der Mischung, aber getrennt nebeneinander auf die Leinwand zu setzen, es dem Auge des Beschauers überlassend, sie zu verbinden, indem er sie aus der richtigen Entfernung betrachtete. Dadurch entstand das Vibrieren der Töne, welche damit leuchtender, luftiger und wahrer wirkten. Heutzutage ist dieses Ergebnis längst durch die Wissenschaft bestätigt worden und gar viele Maler aller Länder und Zeiten haben schon vor mir dieselbe Intuition gehabt. Der allererste war Beato Angelico. In mir hat sie sich auf völlig natürliche Weise, durch mein gewissenhaftes und liebevolles Studium der Natur, entwickelt, so daß ich zu einer ganz individuellen, ungekünstelten Farbenwiedergabe gelangte."

Als Segantini zu diesem Ergebnis seiner Beobachtung kam, schrieb man 1878, jedoch erst im Jahre 1886, als er sich in Savognino niederließ, führte er seine ihn besonders kennzeichnende Malweise konsequent durch. Sein Biograph Marcel Montandon schreibt dazu: „Und nun ist der Augenblick gekommen, wo unser Meistermaler des Hochgebirges durch sein unausgesetztes Streben, die leuchtenden Töne der Höhen zu erreichen, zum Zerlegen derselben in die einzelnen Farbenfasern und damit definitiv und ohne Rückkehr zu seiner Flechttechnik geführt wird. Solange blieb es bei dem ersten Versuch in dieser Richtung, dem „Chor des heiligen Antonius", der doch die unumstößliche Tatsache ist, und warum? — Weil Segantini in dem irrisierenden Strahlenbündel, das schräg durchs Fenster in den mit Chorstühlen reichbesetzten Raum herabfiel, die einzelnen Farben wirklich gesehen hatte. Im Atelier vermag er diese eigentümliche Strahlenbrechung nicht mehr zu beobachten und auch während seiner Studienzeit in der Brianza gelingt es ihm höchst selten. Hier plötzlich, in den höchsten Alpentälern, hat er diese Erscheinung wiedergefunden, und wie Schuppen fällt es ihm von den Augen. Er beginnt sozusagen nun unter dem Diktat der Natur zu arbeiten, denn Fels und Gletschereis fordern gebieterisch die Farbenteilung.

Später wollte man ihm einen Lehrer für diese Art zu malen andichten; statt dessen aber fand es sich, daß er dieses von der



DÜRER · DIE APOKALYPTISCHEN REITER

Natur selbst ihm geoffenbarte Ausdrucksmittel einem andern mitteilte. So wollen wir denn auch an der Hand seiner von der Familie heiliggehaltenen Korrespondenz, die unwiderleglich die Wahrheit des eben Gesagten bezeugt, ein für allemal diese Legende vernichten."

Die dem Maler heute zur Verfügung stehende Farbenskala ist im Verhältnis zu derjenigen, über welche die alten Meister verfügten, eine überreiche. Es ist daher geboten, diese Skala unbedingt zu reduzieren, da die Mehrzahl der heutigen Farben chemische Produkte sind, die häufig in keinem guten Verhältnis zueinander stehen. Es empfiehlt sich deshalb folgende Skala anzuwenden, mit der jeder Maler auszukommen vermag: Zinkweiß (vor Kremserweiß [Bleiweiß] ist zu warnen), Neapelgelb (hell), lichter Ocker, gebrannter lichter Ocker, Goldocker, Dunkelocker, Umbra (ungebrannt und gebrannt), Terra di Siena (ungebrannt und gebrannt), Beinschwarz, Elfenbeinschwarz, roter Zinnober, Krapplack, Caput mortuum, Kobaltblau, Ultramarin, Pariserblau, Cadmium, Indischgelb, gelber Lack, Deckgrün, Permanentgrün, grüner Zinnober (am besten nicht anwenden, weil er nicht beständig ist.)

Das Aufsetzen der Farben auf die Palette kann erfolgen, indem man die Farben von einer Seite der Palette zur andern von hell zu dunkel aufsetzt, oder das Weiß in die Mitte setzt, und die übrigen Farben nach ihrem Charakter des Warmen oder Kalten nach beiden Seiten hin aufträgt. Die Anordnung bleibt dem Ermessen des Einzelnen überlassen. Selbstverständlich ist es, daß die Farben nicht willkürlich durcheinander gesetzt werden; dies wäre eine Roheit, welche keinem Maler gut anstehen würde.

Das vorherige Mischen von Tonnüancen verschiedener Farben ist nicht ratsam, denn ein solches Verfahren führt nur zum Virtuosentum hin. Der farbenempfindende Maler wird daher seine Töne gewissermaßen auf der Leinewand entstehen lassen und den jeweiligen Ton, den er auf die Leinewand aufzutragen gedenkt, unmittelbar vor dem Auftrag mischen.

Der Farbenauftrag der Töne muß dem stofflichen Charakter der dargestellten Gegenstände, sowie der Beleuchtung entsprechend, dünn oder pastos sein. Das Impastieren kann unter Umständen so

gesteigert werden, daß die Farbe, namentlich lichte Töne, mit dem Spachtel aufgesetzt werden. Unbedingt erforderlich ist jedoch ein so starker Farbenauftrag nicht, da der Pinsel wirklich ausreichend ist, um sehr energische Lichter aufsetzen zu können. Anderseits tritt leicht die Möglichkeit ein, daß allzu stark impastierte Stellen reißen oder losblättern.

DIE AQUARELLMALEREI

In neuerer Zeit hat die Technik der Aquarellmalerei weitverbreitete Aufnahme gefunden, besonders die Dilettanten betrachten diese Maltechnik als ihr eigenstes Versuchsfeld, trotz der großen Schwierigkeiten, die sie eigentlich in sich schließt. Denn um diese Technik so auszuüben, wie sie von Rechts wegen ausgeübt werden muß, d. h. jeden Farbton in seiner dem dargestellten Gegenstand entsprechenden Stärke präzis an die Stelle zu setzen, an der er wirken soll, bedingt langjährige Erfahrung, eingehende Naturbeobachtung und auch eine nicht zu unterschätzende Sicherheit der Hand. Alles Forderungen, über die kein Dilettant verfügt. Der Grund, weshalb der Dilettantismus gerade auf diesem Feld der Malerei seine Domäne sieht, mag lediglich in der bequemeren Handhabung der hierfür erforderlichen Malutensilien liegen. Der kleine Farbenkasten, der auch die Pinsel und den Bleistift zum Aufzeichnen einschließt, und der nicht allzu große Papierblock, auf den die Malerei ausgeführt wird, sind Dinge, die sich eben weit leichter transportieren lassen, als der wesentlich größere mit den Materialen, welche die Ölmalerei bedingt. Dazu fällt nun noch besonders ins Gewicht, daß der Trockenprozeß der Aquarellfarben ein ungemein schneller ist, der sich während der Arbeit vollzieht und demzufolge ein schnelles Fertigstellen zuläßt, dagegen aber auch ein schnelles Erfassen und Darstellen voraussetzt.

Daß die Aquarellmalerei jedoch auch von Künstlern für die Zwecke der Tafelmalerei mehr denn früher ausgeübt wird, bestätigen die großen Kunstausstellungen. Freilich muß dazu bemerkt werden, daß in Deutschland seitens des Publikums sich noch immer ein gewisses und ganz ungerechtfertigtes Vorurteil gegen das Aquarell bemerkbar macht, wogegen man im Aus-

land, speziell in England, diesem Zweig der Malerei die weitgehendste Pflege angedeihen läßt.

Nehmen wir unter Aquarellmalerei eine in Wasser lösliche Farbentechnik an, dann ist diese Art der Technik so alt als die Malerei selbst. Zunächst freilich vollzieht sich ihre Ausführung, wie bei den alten Egyptern, nur auf schriftliche Urkunden, die wohl schon mehrere Jahrtausende v. Chr. entstanden sind und auf den aus der Papyrospflanze hergestellten Unterlagen ausgeführt wurden. Es folgen die Chinesen, als sie die Erfindung des Papiers gemacht hatten, später die Griechen, die namentlich Pergament anwendeten, das ja auch in der byzantinischen Periode und für die mittelalterlichen Mönchsschriften Verwendung fand.

Die prächtig ausgestatteten Psalter, Missalien, Horenbücher und Chroniken zeigen uns die alte Kunst der Aquarellmalerei in höchster Blüte. Wir wissen beim Anblick dieser köstlichen Blätter oftmals nicht, was wir an ihnen mehr bewundern sollen: die reiche Erfindungsgabe, das reiche Können, ihre leuchtende Farbenpracht oder ihre liebevolle Durchbildung. In lebendigster Anschaulichkeit ist hier das Leben jener Zeit geschildert. Und jedes dieser Bilder erhält eine andere äußere Gestaltung und Umrahmung, die bald phantastischer, bald naturalistischer Art ist Als Beispiel sei hier auf das reizvolle Miniaturenbild (Tafel XIII) aus dem „Breviarium Grimani" hingewiesen, das dem berühmten vlämischen Meister Memling zugeschrieben wird.

Als Bindemittel der alten Wasserfarbenmalereien kommen arabischer Gummi, Eiweiß, Ochsengalle, Honig oder Zucker in Betracht.

Die Technik der alten Miniaturmalereien blieb sich an den verschiedenen Pflegestätten ziemlich gleich. Nachdem die Aufzeichnung mit dem Silberstift beendet war, wurde dieselbe in korrekten Konturen mit Hilfe der Feder, mit Tusche oder Tinte nachgezeichnet. Darauf folgte die Anlage der Lokaltöne in den Fleischpartien, der Gewänder und der Umgebung, sowie die Auftragung der Goldflächen. In den angelegten Teilen wurden sodann die Mitteltöne und Schattentöne eingefügt, danach führte man die Erhöhung der Lichter durch Vermischen der Farben mit Weiß aus, so daß hier bereits die sogenannte Guaschetechnik mit in Anwendung kam. Schließlich wurden noch, wo es der

Vorwurf verlangte, minutiöse Verzierungen in Form von Gewandmustern, Schmucksachen u. dergl. mit Gold- oder Silberfarbe aufgemalt. Durch die Übermalung traten die Konturen mehr oder weniger zurück. Die Illuministen und Briefmaler, wie sich die Miniaturenmaler nannten, bildeten eine besondere und wohl auch angesehene Gilde. Mit Meisterschaft handhabte auch Dürer die Aquarelltechnik, wie z. B. aus den Trachtenbildern der Albertina in Wien zu ersehen ist. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wird die deckfarbige Manier aufgegeben und ohne Anwendung von Weiß gemalt, also die Lichter auf Papier und Pergament ausgespart. Hierfür mochte besonders die Benutzung des Elfenbeins als Unterlage beigetragen haben, auf dem namentlich viele kleine Porträts ausgeführt wurden, weil es durch seinen eigentümlichen durchsichtigen Charakter eine sehr reizvolle Folie für die Farbenwirkung bildet.

Im 18. Jahrhundert kommt die Aquarelltechnik besonders in England bei landschaftlichen und architektonischen Darstellungen in Aufnahme. Warwick-Smith ist einer der ersten Aquarellisten dieser Schule. Er untermalt seine Bilder mit einem durch Rot und Gelb gebrochenen Blau in der malerischen Wirkung fertig, und setzt dann auf diese neutralgraue Untermalung seine farbigen Töne auf. Der ihm nachfolgende Turner, sowie Girtin, beginnen gleich mit der farbigen Tönung. Turner hat in seinen Aquarellen eine seltene Tiefe und Leuchtkraft der Farbe erreicht. Beide sind als die eigentlichen Begründer der modernen Aquarelltechnik anzusehen.

So hat sich denn im Lauf der Zeit die Aquarelltechnik alle Gattungen der Malerei, wie Figuren-, Landschafts-, Porträt-, Architekturmalerei etc. erobert, und die Ausstellungen der „Society of painters in water-colours“ und „Institute of painters in water-colours“, sowie die nachfolgenden Aquarellisten-Vereinigungen in Paris, Brüssel, Berlin, Wien, Rom etc. bieten ein treffendes Bild von dem Stand der heutigen Aquarellmalerei.

Wesentlich später als im Auslande gelangte die Aquarellmalerei in Deutschland zur Aufnahme. Anfänglich, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, erscheinen die deutschen Aquarelle noch hart und undurchsichtig. Man untermalte damals allgemein mit Neutraltinte oder, was noch schlimmer ist, mit der für diese

Zwecke ganz ungeeigneten chinesischen Tusche. Das bei einer solchen Handhabung dieser Technik die ihr eigentümlichen Reize des Lichten und Durchsichtigen verlorengehen mußten, liegt klar auf der Hand. Moritz von Schwind verstand es jedoch, sich der Eigenart des Aquarells besser anzupassen und hat diese Technik für seine Märchen-Zyklen ausschließlich verwandt. Den größten Farbenreiz hat er in seinem Bilder-Zyklus von der schönen Melusine erreicht, der nicht bloß poetisch erdacht, sondern auch in seiner Tonwirkung poetisch empfunden ist. Bedeutende koloristische Wirkung erzielte Eduard Hildebrand in seinen Landschaftsbildern aus allen Weltteilen. Ebenso hat Ludwig Passini in seinen Schilderungen aus dem venetianischen Volksleben einen bewundernswerten Grad schöner Farbenstimmung und technischer Vollendung erreicht. Passini war ein Schüler Carl Werners, der mit Vorliebe Architekturen aus Griechenland und Egypten malte. Ein anderer Schüler Werners, Karl Krabbes, hat namentlich im Anfang seiner Künstleraufbahn sehr tonfeine Aquarelle entstehen lassen. Leider scheint sein Schaffenstrieb durch die Lehrtätigkeit an der Karlsruher Kunstschule nachgelassen zu haben. Äußerst schätzenswerte Arbeiten auf diesem Gebiet hat dann noch die Wiener Künstlerfamilie Alt mit ihren verständnisvollen und farbenreichen Architekturbildern geschaffen. Haben sich die deutschen Künstler verhältnismäßig spät mit der Aquarellmalerei befaßt, so dürfen sie heute den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, daß sie die Leistungen der ausländischen Vertreter dieser Malweise nicht nur erreicht, vielmehr oftmals übertroffen haben. Ganz einzig und unerreicht steht vor allem einer da, und das ist Adolph Menzel, der mit seiner kombinierten Technik der Aquarell- und Deckfarbe wahre Wunderwerke der Kunst geschaffen hat. Man kann bei diesen Bildern sogar die Lupe zur Hand nehmen — denn sie geben hinsichtlich der Durchführung der diffizilsten Miniature nichts nach — und bei alledem zeigen sie trotz der Kleinheit der Formate eine Freiheit der malerischen Behandlung, die kein andrer auch nur annähernd aufweisen kann. Heute verfügen die Deutschen über einen Stamm ungewöhnlich tüchtiger Aquarellisten, zu denen u. a. Hans von Bartels, Paul Meyerheim, Edgar Meyer, Hans Hermann und Ludwig Dill zählen.

Als Unterlage für die Ausübung der Aquarellmalerei wird ausschließlich weißes, verschiedenartig gekörntes Papier, je nach Größe des Bildes und des Bogens, angewendet. In der Herstellung geeigneter Aquarellpapiere stehen die Engländer noch immer obenan. Zu den gebräuchlichsten Papieren zählen die Whatmanpapiere, die in verschiedenen Größen und Stärkegraden des Korns zu haben sind. Das Harding-Papier weist ein leicht parallel laufendes Korn auf und ist zart gelblich getönt. Für gewisse Stimmungen, wo der gelbliche Untergrund hinpaßt, ein ebenfalls sehr gut zu verwendendes Material. Das Bristol-Papier wird in Form von Kartons hergestellt und eignet sich wegen seiner kleineren Formate und seines feineren Korns zu Darstellungen, welche in möglichst subtiler Durchbildung ausgeführt werden sollen.

Von deutschen Fabrikaten sind besonders empfehlenswert P. W. Zanders Büttenpapiere, die den englischen an Qualität wenig nachgeben und die Malkartons unter der Marke „Schöller Hammer".

Zu Studienzwecken sind sogenannte Aquarell-Blocks am besten zu verwenden. Für größere Arbeiten eignen sich die auf dem Reißbrett oder einem Holzrahmen aufgespannten Bogen, die mit Mehl- oder Stärkekleister, oder Leim an den Rändern befestigt werden, nachdem der ganze Bogen genügend angefeuchtet worden ist. Bei Verwendung aller Aquarellpapiere zum Bemalen ist darauf zu achten, daß die richtige Seite genommen wird, also die, auf der der Stempel sichtbar ist, oder das eingeprägte Wasserzeichen in seiner richtigen Gestalt erscheint.

Was die Farben anbelangt, die bei der Aquarelltechnik in Betracht kommen, so muß man auch da sagen, daß bislang die in Tuben oder Näpfchen in den Handel gelangenden Farben von Winsor & Newton noch immer die besten sind. Die englischen Farben zeichnen sich durch große Reinheit des Tons und äußerst leichte Zerteilbarkeit aus, weshalb ihnen außer vorzüglicher Leuchtkraft auch auffallende Klarheit eigen ist. In neuerer Zeit haben jedoch die deutschen Farbenfabrikanten in der Zubereitung der Aquarellfarben wesentliche Fortschritte aufzuweisen, und werden jetzt die Farben von Dr. Schoenfeld,

Horadam und Günther Wagner vielfach benutzt, so daß zu hoffen ist, über kurz oder lang die deutschen Fabrikate auf gleicher Stufe mit den englischen zu sehen.

Für den Farbenauftrag sind Marder- und Fischpinsel am geeignetsten. Ein Schwamm und ein möglichst weiches Leinwandläppchen zum Waschen und Herausholen der Lichter, vervollständigen das notwendige Material. Will man Pergament mit Aquarellfarben bemalen, so ist die Unterlage vorher mit einer verdünnten Ammoniaklösung (etwa 2 : 10) abzuwaschen. Beim Bemalen von Seidenstoffen, wie z. B. bei der Fächermalerei, setzt man den Farben eine Ochsengallelösung zu, oder überzieht vorher die betreffenden Stellen nach aufgetragener Zeichnung mit der Ochsengalle. Bei durchsichtigem Stoff wird diese Prozedur mit einer erwärmten Gelatinelösung (1 : 10 bis 1 : 20) ausgeführt. Sollen Holzfächer bemalt werden, so tut man gut, um ein Ausfließen der Farbe zu verhindern, das Holz mit einer dünnen Schellacklösung zu überziehen. Die Fächerstoffe kann man entweder mit Reißnägel oder mit Leim, Gummi, Dextrin bez. Kleister aufspannen.

Beim Aquarellmalen ist die Aufzeichnung möglichst scharf und rein, ohne Angabe von Schattenpartien, auszuführen und darauf zu achten, daß das Papier nicht unnötig durch Reiben mit dem Radier-Gummi oder Brotkrume angegriffen wird.

Die Malerei selbst kann verschieden ausgeführt werden. Entweder durch Hinsetzen des bestimmten Tons in seiner vollwertigen Kraft, wozu freilich, wie schon erwähnt, langjährige Erfahrung und Übung erforderlich ist, oder durch allmähliches Übereinanderlegen zarter Töne, bis die beabsichtigte Wirkung erreicht ist. Die Art der Behandlung wird eben auch von dem subjektiven Empfinden des Künstlers abhängig sein. Schließlich entscheidet selbstredend das Endresultat. Häufig wird auch ein sogenannter Generalton über die ganze Bildfläche gelegt, der aus lichtem Ocker mit ein wenig dunklem Krapplack besteht, bevor die eigentliche Malerei beginnt. Beim Anlegen größerer Flächen ist es ratsam, das Papier vorher anzufeuchten, jedoch darf dies nicht in solchem Maße geschehen, daß das blanke Wasser darauf steht, sondern die angefeuchtete Papierfläche muß dabei ein mattes Aussehen behalten. Bei dem Aufsetzen der

Töne ist zu berücksichtigen, daß dieselben, solange sie noch naß sind, stets etwas tiefer erscheinen als im trockenen Zustand; ferner ist darauf zu achten, daß die Töne stets der Form nach aufgetragen werden. Der Ausdruck des Stofflichen wird unterstützt dadurch, daß die Farbe entweder flüssig oder mager aufgetragen wird. Licht, Wasser, Terrainbildungen, überhaupt größere Flächen, werden am besten mit flüssiger Farbe hingesetzt, während Mauerwerk, Felsen, Baumrinden und dergl. mit halbtrockenem Pinsel ausgeführt werden, indem derselbe leicht über die Oberfläche des Papiers geführt, die Farbenteile nur auf den erhöhten Kornflächen haften läßt. Um sicher zu gehen, daß der Pinsel nicht überschüssige Farbe enthält, streicht man ihn vorher auf einen stets bereitliegenden Bogen Fließpapier ab, mit dem auch anderseits zu stark aufgetragene Stellen wieder abgehoben werden können. Bei Anlage größerer Tonflächen muß der Pinsel stets mit so viel Farbe gefüllt sein, wie er nur aufzunehmen vermag, damit die aufgetragene Farbe sich immer in fließendem Zustande befindet. Bei abgetönten Flächen setze man allmählich verdünnte Töne daneben, oder man nehme in den Pinsel außer der Farbe Wasser; dabei bringe man das Reißbrett oder den Blendrahmen in eine schräge Lage. Kobaltblau, Deckgrün, Zinnober, Mennige, Neapelgelb etc. haben die Eigenschaft, sich im angerührten Zustande in dem Näpfchen zu Boden zu setzen; es ist deshalb nötig, daß die Farbentöne beim Aufnehmen mit dem Pinsel stets gehörig durchgerührt werden, damit die Tonstärke die gleiche bleibt. Größere Flächen müssen stets rasch hingesetzt werden, da sich sonst gar zu leicht dunklere Ansätze bilden und der Auftrag infolgedessen ein ungleichmäßiges Aussehen erhält.

Mit den Lichtpartien soll man schonend umgehen, d. h. sie anfänglich eher offener lassen, als sie unnötig beschränken, da sie, nachdem andere Töne daneben stehen, sich nachträglich mit leichter Mühe tönen lassen. Das Aufhellen gewisser Partien, die lichter werden sollen, können durch den mit Wasser angefeuchteten Pinsel, dem nassen Schwamm oder durch Überziehen mit Wasser und Aufdrücken des Fließpapiers verändert werden. Kleine scharfe Lichter auf Grashalme, Blätter, Gewandpartien und dergl. werden am besten mit einem feinen nassen Pinsel



REMBRANDT · VERKÜNDIGUNG DER HIRTEN

vorgezogen und dann die aufgeweichte Farbe durch schnelles Fortwischen mit dem Leinwandläppchen entfernt. Man erspart bei dieser Art der Behandlung das mühsame Aussparen solcher Stellen. Selbstredend kann man immer nur eine kleine Stelle auf diese Weise in Angriff nehmen. Anderseits lassen sich auch feine helle Lichter mit der Spitze eines scharfen Messers auskratzen, jedoch wird dabei das Papier mehr angegriffen als bei der vorher bezeichneten Behandlungsweise. Sind einzelne Lichter zu hell und tonlos geworden, so können sie mit leichter Mühe durch Überlegen eines zarten Tons wieder etwas tiefer gestimmt werden. Stellen, die durch Waschen rauh geworden sind, können durch Überreiben mit dem Falzbein wieder geglättet werden. Da bei aller Vorsicht einige Stellen fleckig geworden sein können, so übergeht man dieselben mit halbtrockenem Pinsel und der entsprechenden Farbe sorgfältig, während kleine dunkle Flecken in der bereits geschilderten Weise abgehoben werden. Stellt es sich heraus, daß einzelne kleine Schattenpartien noch vertieft werden müssen, so kann man diese mit Aquarellfirnis, der in den betreffenden Handlungen zu erhalten ist, vorsichtig übergehen; dabei muß man aber darauf achten, daß sie nicht zu glänzend werden.

In ihrem eigentlichen Wesen betrachtet bildet die Aquarellmalerei die reine Lasurmalerei, und demzufolge bedeutet das weiße Malpapier auf dem sie ausgeführt wird, das höchste Licht in den in dieser Technik geschaffenen Darstellungen. Stets wird es daher das Bestreben des Aquarellisten sein, mit diesen Lichtern schonend umzugehen und sie durch nicht hinzugehörige Töne verdunkeln und trüben, oder ihre Leuchtkraft schwächen. Anderseits muß der Aquarellmaler den ganzen Farbenauftrag seines Bildes so gestalten, daß das weiße Papier durch alle Farbentöne hindurchwirkt, weil dadurch die Farben an Durchsichtigkeit und Leuchtkraft gewinnen.

Nach Ostwald besteht die hervorragendste Tugend der Aquarellmalerei in ihrem mittels durchsichtiger Farben erzielten optischen Charakter; ferner bedingen die geringen Mengen des Bindemittels keine Gefahr für die Dauer des Bildes infolge ihrer Veränderung. Da auch der Unterlage, dem Papier, ein sehr großes Maß von Dauerhaftigkeit zugesprochen werden kann, so liegen

nach dieser Richtung keine Ursachen schnellen Verderbens vor Dagegen ist ein sehr erheblicher Nachteil der Umstand, daß die gesamte Wirkung des Bildes auf der Stärke und Beschaffenheit einer außerordentlich dünnen Farbstoffschicht beruht, woraus sich einerseits die Schwierigkeiten in der Herstellung der Bilder, anderseits ihre große Empfindlichkeit gegen chemische Veränderungen der Farbstoffe ergeben. Diese Umstände schränken die Freiheit des Künstlers nicht unerheblich ein, und so sehen wir, daß gegenwärtig die Künstler, die Wasserfarben zur Herstellung von Gemälden verwenden, die reine Aquarelltechnik gegen die gemischte vertauschen, die von jenem Hauptfehler weniger betroffen wird.

GOBELINMALEREI

Ein besonderes Gebiet für die Anwendung der Aquarelltechnik bildet die Gobelinmalerei, welche die Imitation kostbarer Webstücke der Gobelintechnik bezweckt, die zu allerhand Dekorationsstücken für Innenräume verwendet werden. Die Malerei wird auf Gobelinleinen ausgeführt, das auf einem Blendrahmen oder einer Holzwand aufgespannt wird, jedoch muß der Stoff vor Angriffnahme der Malerei mit weißer Gelatine in schwacher Lösung, oder durch einen Stärkegrund, dem etwas Alaun und wenige Tropfen venetianischer Terpentin zugesetzt ist, präpariert werden. Es ist jedoch hierbei darauf zu achten, daß der rauhe und stark saugende Stoff in allen Teilen gut gedeckt wird, ferner daß die stärkeren Fäden des Gewebes horizontal laufen.

Nachdem die Grundierung trocken ist, kann sofort mit dem Malen begonnen werden. Die Malerei selbst ist etwas langwierig, da das spröde Material des Gobelingewebes nur langsames Arbeiten gestattet, indem die Farbe nach und nach in dünnen Lagen aufgetragen wird. Um den Charakter des Gewebes möglichst treu nachzuahmen, ist es zu empfehlen, nur stark lasierende Farben, also hauptsächlich Lackfarben zu verwenden, als Blau ist besonders Preußischblau anzuwenden. Ockerfarben sind möglichst, Deckfarben überhaupt ganz zu vermeiden. Die Modellierung ist flächig zu behandeln, damit der Web-

charakter gewahrt bleibt. Ratsam ist es, entweder ein Stück echten Gobelin zur Hand zu nehmen, damit der Charakter gut getroffen wird, oder sich gute Stücke genau anzusehen und vor allem auch die eigenartige Farbengebung alter Gobelins zu berücksichtigen.

Zur Anlage der Töne sind nur kurzhaarige scharfe Borstpinsel zu nehmen, damit die Farbe gut eingerieben werden kann. Nur für die feinere Detailausführung sind die üblichen Aquarellpinsel zu gebrauchen. Wer da glaubt, daß er auf dem Gobelinstoff mit solcher Freiheit arbeiten kann wie auf dem Papier, der wird wenig erreichen und die Eigentümlichkeit des Gobelins nicht treffen. Als hellste Lichter darf nur der Untergrund des Stoffes dienen und müssen diese deshalb äußerst vorsichtig umgangen werden, noch dazu, da die Farben in die Gewebefasern tief einzudringen pflegen und ein Fortnehmen oder Aufhellen der Töne sehr erschwert ist, womöglich ganz vermieden werden muß. Ist die Behandlungsweise stoffgerecht ausgeführt, so kann die Wirkung des Ganzen täuschend sein.

Die Zeichnung muß ganz korrekt ausgeführt werden und ist am besten mit Hilfe einer durchstochenen Pause und dem Puderbeutel aufzutragen um danach mit dem Pinsel und brauner Farbe nachgezeichnet zu werden.

DIE PASTELLMALEREI

Das Prinzip der Pastellmalerei beruht in der Zeichnung mit weichen farbigen Stiften. In der Hauptsache bildet die Schlemmkreide das Material für die Herstellung der farbigen Pastellstifte, die mit verschiedenen Mengen der verschiedenen Farbstoffe vermischt, in jeder einzelnen Farbe die mannigfaltigsten Nuancen abgibt. Als Bindemittel, welches nur dazu dient, dem Farbpulver so viel Zusammenhalt zu geben, daß es im breiigen Zustand zu Stäbchen und Stiften geformt werden kann, wird Tragantgummi verwendet, der jedoch mit der Bindung der Farbe auf der Bildfläche nichts zu tun hat.

Ist das Pastellgemälde gegen äußere Einflüsse, wie Stoßen, Verwischen, sowie vor Feuchtigkeit geschützt, so ist seine Dauerhaftigkeit, sofern die verwendeten Farbstoffe haltbare sind und

die Malunterlage, zu der Papier, Pappe oder Leinwand benutzt werden kann, von guter Qualität ist, eine ganz vorzügliche. Die schönen Pastelle der Dresdener Galerie, die vornehmlich aus dem 18. Jahrhundert stammen, bestätigen diese Tatsache nach jeder Richtung hin; denn sie lassen erkennen, daß sie weder durch Verblassen der Farben gelitten haben, wie es öfters bei zarten Tönen der Aquarelle zu beobachten ist, noch sind sie nachgedunkelt und haben den sogenannten goldig-braunen „Galerie-Ton" angenommen, den die Mehrzahl der Ölgemälde in unsern Museen aufweist. Ihre Farbenfrische ist wirklich erstaunlich und wird voraussichtlich noch manches Jahrhundert überdauern, da diese Werke unberührt an den ihnen zugewiesenen Plätzen belassen werden. Erwiesenermaßen leiden die Pastelle hauptsächlich durch den Transport, selbst wenn sie sich unter Glas und in Rahmen befinden. Dieser beeinträchtigende Vorgang läßt sich oft genug wahrnehmen auf Ausstellungen moderner Schöpfungen dieser Art. Da der nicht fixierte Farbenauftrag des Pastells so empfindlich ist wie Schmetterlingsstaub, kann leicht jeder ermessen, welche Vorsicht beim Transportieren solcher Bilder ausgeübt werden muß.

Seit einigen Jahrzehnten hat die Pastellmalerei auch in Deutschland wieder Aufnahme gefunden und besonders war es der Münchener Bruno Piglhein, der durch seine geistvollen und farbenschönen Pastellbilder anregend wirkte und dem bald andere folgten, indem sie diese reizvolle Maltechnik wieder zu Ehren brachten. Zu diesen zählt vornehmlich der Leipziger Anton Klamroth, dessen Pastelle hinsichtlich der Tonkraft den Wettstreit mit den Ölgemälden ohne weiteres aufnehmen. Lenbach hat das Pastell, hauptsächlich bei seinen Vorstudien zu Bildnissen oft benutzt, jedoch hat er dabei fast immer auf eine stärkere Hervorhebung des Lokaltons verzichtet und unter Benutzung des getönten Papiers (meistens hat er Papptafeln als Malunterlage gebraucht) und der mit schwarzer Kohle ausgeführten Vorzeichnung seine in ihrer Art freilich höchst interessanten Studienköpfe ausgeführt.

Die Technik der Pastellmalerei ist an sich sehr einfach. Man trägt die Farben vermittelst der gebräuchlichen Stifte auf, oder man kann sie auch in Form eines feinen Pulvers mit dem

Pinsel oder dem Wischer aufnehmen und auf die Malfläche bringen. Darauf wird die aufgetragene Farbe mit einem Lederläppchen, am besten mit dem Finger, eingerieben bez. vertrieben, um, wo es nötig ist, zarte Übergänge der Töne zu schaffen.

Will man eine möglichst kräftige und naturgetreue malerische Wirkung mit dem Pastell erreichen, so ist es unbedingt erforderlich, den Untergrund vollständig zu decken. Die aufgetragene Farbenschicht muß daher eine ziemliche Dicke haben, und müssen deshalb die in der Unterlage befindlichen Unebenheitens des Korns genügend ausgefüllt sein. Es empfiehlt sich daher, für die erste Anlage des Gemäldes besonders weiche Stifte zu wählen, bei deren Auftrag eine weiche Wischtechnik angewendet wird; nachdem können dann mit härteren Stiften bestimmtere Formen eingezeichnet werden. Auch die Unterlage muß so beschaffen sein, daß sie durch ihren möglichst filzartigen Charakter geeignet ist, den Farbenauftrag leicht aufzunehmen, anderseits lassen sich auch solche Malunterlagen gut verwenden, die eine rauhe und harte Oberfläche besitzen.

Man kann sich filzartige Oberflächen herstellen, indem man kräftiges Zeichenpapier, auch Karton und Pappe, mit Schleifmitteln behandelt. Am bequemsten dient dazu das Sand- oder Flintpapier, das die Schreiner verwenden, um Holzflächen zu putzen. Man nimmt eine ziemlich grobe Sorte und bearbeitet damit die Oberfläche gleichförmig so lange, bis sie die gewünschte Beschaffenheit hat. — Um hartes Korn zu erzielen, reibt man feinstgepulvertsten Bimstein, oder auch Ossa sepiae mit Stärkekleister (nicht Leim oder Gummi!) zu einem dünnen Brei an und trägt diesen gleichförmig auf eine beliebige Unterlage auf.

Ostwald, dem wir bereits eine Reihe wertvoller farbentechnischer Untersuchungen zu danken haben, und der neben seiner hervorragenden Tätigkeit als Gelehrter sich auch als ausübender Künstler betätigt und hierbei der Pastellfarbe den Vorzug gegeben hat, empfiehlt das Pyramidenkornpapier (Korn Nr. 3) von Schäuffelen in Heilbronn. Bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für das Pastell verkennt Ostwald anderseits auch nicht die etwaigen Unzulänglichkeiten desselben und äußert sich wie folgt hierzu:

„Dagegen ist allerdings von der anderen Seite hervorzuheben, daß der Farbstoff des Pastells vermöge seiner pulverigen Beschaffenheit dem Angriffe des Luftsauerstoffs von allen Seiten ausgesetzt ist; ist er daher durch diesen angreifbar, so erfolgt der Angriff verhältnismäßig schnell. Dies zeigt sich sehr deutlich an den mit lichtempfindlichen Farbstoffen, wie Karmin und viele künstliche „Anilinfarben", hergestellten Pastellstiften, welche leider im Handel nicht selten vorkommen. Da es eine genügende Auswahl von Farbstoffen gibt, welche jede Gewähr der Beständigkeit bieten, so muß man derartige Stoffe von der Anwendung (außer zu Eintagszwecken) völlig ausschließen und im Zweifelfalle sie einer strengen Prüfung unterwerfen."

Da die in den Handlungen käuflichen Farbenstifte zum Teil sehr unzuverlässige Farben enthalten, so empfiehlt Ostwald dem ausübenden Künstler, sich seine Pastellstifte selbst herzustellen und gibt hierzu an:

„Man braucht zunächst eine Reibschale von 12 bis 15 cm Durchmesser und einen Vorrat von gewöhnlicher weißer Schlemmkreide. Dann werden 10 g Tragantgummi mit einem halben Liter Wasser in die Wärme gestellt; über Nacht ist das Ganze zu einer gallertartigen Masse geworden, die als Bindemittel dient. Wir nennen diese Lösung A. Für die an Kreide reichen Stifte, d. h. die meisten, die man macht, ist dies Bindemittel A meist zu stark; man verdünnt je einen Teil davon mit einem und mit drei Teilen Wasser, die erste dieser Verdünnungen heißt B, die andere (mit drei Teilen Wasser) C. Die unverdünnte Masse A ist für Metallfarben (Chromgelb, roten und grünen Zinnober u. dgl.) gerade recht. Ockerfarben brauchen die Lösung C, oder noch eine verdünntere; Frankfurter Schwarz desgleichen. Da aber die unter gleichem Namen verkauften Farben oft recht verschieden sind, so wird man einige Vorversuche mit den verschiedenen Lösungen machen müssen, ehe man sein Material von erwünschter Härte oder Weichheit erhält.

Um die Sache kennen zu lernen, macht man sich zuerst einige weiße Stifte. Man bringt etwa 50 g Kreide (roh mit der Briefwage gewogen) in die Reibschale, gießt von der verdünnten Tragantlösung C etwa 13—15 ccm dazu und verarbeitet beides mit dem Pistill zu einem Teig von der Weichheit des Glaser-

kitts. Ist die Masse zu dünn, so daß sie fließt, so setzt man Kreide zu, im andern Falle Wasser; nach einigen Minuten hat man eine gleichförmige Masse, die man nachher nur zu rollen braucht. Das kann durch Ausrollen mit der Hand auf einer Unterlage von Zeitungs- oder Löschpapier geschehen. Schönere Stangen aber erhält man, wenn man den Teig aus einer Art Spritze mit etwa bleistiftweiter Öffnung preßt. Ich habe mir eine Spritze aus einer dienstfreien Radfahrluftpumpe gemacht und damit Tausende von Stiften gepreßt. Die erhaltenen Würste läßt man trocknen, und zwar ist es gut, wenn dies unter mäßiger Erwärmung geschieht, und zerbricht sie dann in fingerlange Stücke.

Jetzt wollen wir uns eine Reihe abgestufter Farbstifte, z. B. Ultramarin, machen. Hierzu wird zunächst in der beschriebenen Weise eine größere Menge des weißen Kreideteiges auf Vorrat gemacht. Dann nehmen wir 50 g Ultramarin und machen unter Zusatz des mittleren Bindemittels B die Masse für die dunkelsten Stifte. Sind diese geformt, so stellen wir die gleiche Menge der Masse nochmals her, nehmen sie aus der Reibschale und teilen sie nach dem Augenmaß in zwei gleiche Teile. Die eine Hälfte kommt in die Reibschale zurück; hierzu fügt man eine gleiche Menge der weißen Masse und verarbeitet nun beide so lange, bis alle Streifen und Flecke verschwunden sind, was auch nur wenige Minuten beansprucht. Die Masse wird in Stifte geformt und bildet den zweiten helleren Ton.

Von dem Rest der Ultramarinmasse nimmt man wieder die Hälfte und fügt soviel weiße Masse dazu, daß wieder die gleiche Gesamtmenge entsteht, d. h. Ultramarin bildet ein Viertel, die Kreide drei Viertel der Menge. Dies gibt nach dem Vermischen den dritten Ton. So fährt man fort, indem man immer die Hälfte des noch übrigen Ultramarins nimmt und sie mit Weiß auf 50 g ergänzt. Zwischen dem siebenten und zehnten Ton wird man die Färbung der Masse so gering finden, daß eine weitere Verdünnung den Farbstoff nicht mehr erkennen läßt; dann ist die Arbeit beendet.

Man kann natürlich auch die Farbe und die Kreide in den angegebenen Verhältnissen trocken abwiegen und dann das Bindemittel zusetzen. Dann muß man aber dieses gleichfalls

nach dem Verhältnis zwischen Kreide und Farbe mischen, also für die erste Abstufung Ultramarin $^1/_2$ B und $^1/_2$ C, für die zweite $^1/_4$ B und $^3/_4$ C; die übrigen Mischungen, die vorwiegend aus Kreide bestehen, kann man dann mit C allein ansetzen, da der kleine Fehler nicht viel ausmacht. Doch habe ich das erste Verfahren zweckmäßiger gefunden.

Es ist wesentlich, daß man die Mengen des Farbstoffes wie angegeben abstuft, daß für jede folgende Mischung immer derselbe Bruchteil von der vorigen enthaltenen Farbmenge genommen wird. Es ist dies ein Ausdruck des allgemeinen Gesetzes, daß unser Auge, wie die anderen Sinnesapparate, nicht gleiche Differenzen, sondern gleiche Verhältnisse als übereinstimmende Abstufungen empfindet. Auch wird man finden, daß in den so erhaltenen Reihen wirklich die Stufen der Helligkeit oder Sättigung gleichweit voneinander entfernt erscheinen.

In gleicher Weise verfährt man mit allen Farben, die man anwenden will. So erhält man in kurzer Zeit eine große Reihe von Farbstiften. Auch wird man bei der Leichtigkeit der Herstellung es bald bequem finden, allerlei Mischungen, vor allen Dingen solche von Ultramarin mit Schwarz, in gleicher Weise wie die reinen Farbstoffe zu behandeln. Hier gibt das persönliche Bedürfnis des Künstlers sehr bald die Richtung an, in welcher neue Versuche zu machen sind. Man merke sich die Regel, daß die Farbe auf dem fertigen Bilde so aussieht wie das trockene Gemisch der Farbpulver. Beim Befeuchten mit dem Bindemittel tritt eine Verdunkelung der Farbe ein, die beim Trocknen wieder verschwindet und daher nicht in Betracht kommt."

Über das eventuelle Fixieren eines Pastellbildes sagt Ostwald:

„Der Haupteinwand, den man gegen diese schöne Technik erhebt, ist der des Fixierens. Man muß zugestehen, daß jedes Fixiermittel das Bild etwas verändert, indem dies ein wenig dunkler und wohl auch derber wird. Überlegt man aber, daß es keine Technik gibt, bei welcher nicht Verschiedenheiten zwischen dem Aussehen der Farbe unmittelbar beim Auftragen und nach dem Fertigstellen beständen, so liegt hierin zunächst kein ausschließlicher Fehler der Pastelltechnik. Da ferner bei



JOSEPH ISRAELS · AM TOTENBETT

Nach einer Heliogravüre aus dem Prachtwerke „Joseph Israels und seine Kunst“. Verlag von Gebr. E. u. M. Cohen in Amsterdam und Karl W. Hiersemann in Leipzig

der Leichtigkeit, mit welcher sich Übergänge herstellen lassen, das Pastell ohnedies die Gefahr weichlicher Arbeit mit sich bringt, so wird man in diesem natürlichen Härterwerden gleichfalls keinen Nachteil erblicken. Ich habe mancherlei Versuche mit Fixiermitteln angestellt und gedenke sie noch fortzusetzen; vorläufig will ich das Verfahren mitteilen, das ich bisher als das beste bezeichnen muß.

Man reibt 15 g käufliches Caseïn mit 6 g Borax trocken zusammen und übergießt die Masse dann mit etwas Wasser. Das Caseïn zergeht bald zu einer trüben Flüssigkeit. Ist dies geschehen, so fügt man soviel Wasser dazu, daß das Ganze $^3/_4$ Liter ausmacht und setzt noch ein viertel Liter gewöhnlichen Weingeist dazu. Wenn man den Geruch nicht scheut, kann man denaturierten Brennspiritus nehmen; andernfalls nimmt man reinen Weingeist. Man setzt den Spiritus einzelnen kleinen Mengen zu und schüttelt jedesmal ordentlich um, damit sich das Caseïn nicht in Klumpen wieder ausscheidet. Damit ist das Fixiermittel fertig. Beim Aufbewahren entsteht meist ein weißer Niederschlag. Man gießt die darüberstehende Flüssigkeit für den Gebrauch ab, ohne den Absatz aufzurühren. Für die Anwendung wird sie auf das fertige Bild mit dem Zerstäuber aufgetragen. Man hat gut achtzugeben, daß sich nicht Tropfen bilden, welche die Oberfläche entlang fließen. Wo dazu Gefahr vorhanden ist, nimmt man die Flüssigkeit durch Aufdrücken von Löschpapier fort; ein gewöhnlicher Löschdrücker leistet hierfür gute Dienste. Ist alles gleichförmig befeuchtet, was man an der dunklen Farbe und beim seitlichen Daraufsehen an dem beginnenden Glanz ersehen kann, so läßt man das Bild, an einer Ecke aufgehängt, trocknen. Noch besser ist, sich das Papier von vornherein auf starke Pappe zu kleben, weil dadurch sowohl das Malen, wie das spätere Einrahmen bedeutend erleichtert wird.

Nach dem Trocknen wird man das Bild nur wenig verändert finden, um so weniger, je verdünnter das Fixierwasser war. Wo der Farbauftrag nachlässig und unvollständig gewesen ist, tritt das deutlicher hervor; außerdem wird der Kundige einiges von dem Samtglanz des unberührten Pastells vermissen. Nun besteht aber nicht die geringste Schwierigkeit, auf dem

getrockneten Bilde ohne Vorbereitung mit Pastell weiter zu arbeiten, und man kann mit kurzer Mühe wieder den Charakter des unberührten Pastells herstellen, indem man die gemalten Flächen mit den vorher angewendeten Stiften nochmals übergeht und die zutage getretenen Lücken ausfüllt. Ein zweites, nötigenfalls ein drittes Fixieren gibt den später aufgetragenen Farben Halt, und das fertige Bild ist nach wiederholtem Fixieren so fest, daß man es abwischen und sogar mit Brot abreiben kann, ohne daß es leidet. Wenn man das Bild mit einer dünnen Lösung von Formalin oder von essigsaurer Tonerde anbraust, so wird es vollkommen wasserfest.

Ist das Bild zur Einrahmung bestimmt, so wird man vielleicht besser tun, das letzte Fixieren zu unterlassen, zumal wenn es sich um ein Kunstwerk von mehr zartem und weichem Charakter handelt. Hinter Glas ist ein derartiges Bild von einer Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit, welche weit über die von Ölgemälden hinausgeht. Die Schönheit und Reinheit der Farbe ist in der Öltechnik gleichfalls unerreichbar.

Ein Bedenken ist noch zu erwähnen. Das erforderliche Papier ist bisher höchstens in Bogen von 62×96 cm zu erhalten, dies wäre also das größte Format, daß man für seine Bilder zur Verfügung hätte. Nun ist es aber nur eine Frage des Bedarfs, daß auch entsprechend größere Formate hergestellt werden; oben (Seite 117) sind Mittel angegeben, durch welche man sich Gründe von beliebiger Größe für Pastell machen kann."

Um sich nun zu vergewissern, daß man für die Zubereitung der Farben auch geeignete, gute und unverfälschte erhalten hat, schlägt Ostwald vor, eine Untersuchung der Farbe vor dem Verarbeiten vorzunehmen und gibt hierfür folgendes Verfahren an:

„Indessen gibt es glücklicherweise ein ziemlich einfaches Mittel, um viele Verfälschungen, insbesondere „Schönungen" mit Teerfarbstoffen, zu erkennen. Diese sind nämlich in Wasser oder Weingeist meist löslich, während die für uns in Betracht kommenden Farbstoffe es nicht sind. Sie legen daher die auf Teerfarbstoffe zu untersuchende Farbprobe (ich nehme an, daß Ihnen die rohen Farbstoffe in Pulverform vorliegen) auf einige Lagen von weißem Lösch- oder Filtrierpapier in Gestalt eines oben eingedrückten Häufchens und tropfen nun in die obere

Vertiefung so viel Wasser, daß es durch das Häufchen sich in das unterliegende Papier zieht. Dann untersuchen Sie das naß gewordene Papier und Sie werden leicht erkennen, ob ein gelöster Farbstoff durchgedrungen ist, denn Sie sehen ihn nicht nur auf der Rückseite des obersten Papiers, sondern auch auf den darunter liegenden Papieren. Den gleichen Versuch machen Sie mit Weingeist; einen dritten mit Weingeist und Ammoniak; wenn in allen Fällen die Flüssigkeit ungefärbt sich in das Papier zieht, dürfen Sie mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die Abwesenheit von Teerfarbstoffen schließen. Allerdings ist der Schluß nicht vollkommen sicher, denn manche Teerfarbstoffe, die in Gestalt unlöslicher „Lacke" zugesetzt waren, verraten sich auf solche Weise nicht; da muß die Versuchsanstalt der Gesellschaft zur Förderung rationeller Malverfahren in München oder ein ähnliches Fachlaboratorium heran."

Weiter äußert sich nun Ostwald zu der mehr oder weniger guten Verwendbarkeit bez. Beständigkeit der Farbstoffe:

„Als völlig lichtechte Farbstoffe sind zunächst die verschiedenen Ockerarten zu bezeichnen, deren färbender Bestandteil Eisenoxyd oder dessen Hydrat ist. Ersteres hat eine rote, letzteres eine gelbe Farbe und geht durch Erhitzen oder „Brennen" in das rote Oxyd über. Je nach dem die Erhitzung schwächer oder stärker ist, erhält man lebhaft gelbrote bis violettrote Farben; erstere heißen Englisch Rot, letztere Caput mortuum, die beide aus Eisenoxyd bestehen. Auch Terra di Siena ist ein eisenhaltiger Ocker.

Für Pastell sind die Ocker sowie Terra di Siena insofern unbequem, als sie meist durch ihren Tongehalt bereits ohne jedes Bindemittel so feste Stifte geben, daß man mit ihnen nicht mehr gut arbeiten kann. Es empfiehlt sich daher, an ihrer Stelle das reine, künstlich hergestellte Eisenoxydhydrat und Eisenoxyd zu benutzen, die gleichfalls sehr wohlfeil sind. Ersteres bindet gleichfalls bereits ohne Bindemittel meist genügend oder kann mit sehr wenig Tragant gebunden werden und auch das rote Eisenoxyd wird man mit der schwächsten Tragantlösung C genügend fest machen können. Die dunkleren Sorten Caput mortuum brauchen mehr Tragant. Englisch Rot enthält oft lösliche Stoffe, durch die es stark zusammenbäckt;

man muß es dann durch wiederholtes Ausziehen mit heißem Wasser reinigen. Die in den verschiedenen Ockern vorhandenen Nuancen erzielt man leicht durch Mischen von gelbem und rotem Eisenoxyd, und Sie werden es bald bequem finden, sich einige Reihen davon herzustellen.

Als schwarzer Farbstoff dient Frankfurter Schwarz, das gleichfalls vollkommen zuverlässig ist. Die feineren Sorten „in Hütchen" brauchen sehr wenig Tragant, die gröberen mehr, bis zur Lösung B. Vielleicht noch schönere graue Töne erhält man mit Robschwarz, das ebenso zuverlässig ist. Aus diesem und den Eisenoxyden mischen Sie sich ferner eine Anzahl brauner Farben; gelbes Eisenoxyd und Frankfurter Schwarz geben ein für Landschaften sehr brauchbares Grüngrau.

Vollkommen zuverlässig ist ferner Ultramarin, das Sie mit der Tragantlösung B binden. Aus Ultramarin und Frankfurter Schwarz machen Sie drei oder vier Reihen Blaugrau nach wechselnden Verhältnissen, die Sie sowohl in der Landschaft wie im Bildnis sehr brauchbar finden werden. Mit Caput mortuum erhalten violettgraue Farben, die Ihnen gleichfalls willkommen sein werden.

Gleichfalls vollkommen zuverlässig sind die verschiedenen Chromoxyde, welche lebhaft bis mattgrüne Farbstoffe sind. Hier müssen Sie sich aber vor Täuschung in acht nehmen, denn als „Chromgrün" erhält man gegenwärtig oft den sogenannten grünen Zinnober, dessen Dauerhaftigkeit auf einer viel niedrigeren Stufe steht."

Weiter gibt Ostwald als zuverlässiger Farbmann Kobaltblau und die Kobalthaltigen Farbstoffe wie Thenards Blau und Riemanns Grün, die indessen seltener vorkommen, ferner der sogenannte Gelbe Ultramarin (Baryumchromat). Als Farbstoffe, die als brauchbar bezeichnet werden können, deren Dauerhaftigkeit jedoch aus allgemeinen Gründen niedriger eingeschätzt werden muß, sind Preußisch- oder Pariser-Blau. Der reine Farbstoff eignet sich wegen seiner allzu großen Dunkelheit nicht, ebenso ist er wegen seiner mechanischen Eigenschaften nicht geeignet in Stifte geformt zu werden; so daß man ihn schon für den dunkelsten Ton mit Kreide in seinem mehrfachen Gewicht versetzen muß. Als Bindemittel genügt Lösung C.

Eine andere wertvolle blaue Farbe ist Indigo, welche mit gelben Farben stumpfe grüne, mit roten gute violette Mischungen ergibt. Von lebhaften roten Farben verwirft Ostwald ebenfalls Karmin und gibt als dauerhaft an Krapplack und Alizarinlack. Der letztere gibt besonders mit Ultramarin ein prachtvolles Violett, mit Weiß gemischt ein bläuliches Rosa. Auf gleicher Stufe der Haltbarkeit wie die vorstehend erwähnten Farben stehen Zinnober, Mennige und Chromrot. Von ersteren sind die lebhaft roten Sorten am zuverlässigsten, jedoch werden einige Sorten in starkem Licht leicht grau. Man prüfe daher seinen Zinnober, indem man einen Auftrag davon, halb mit schwarzem Papier bedeckt, im Sommer lange den Sonnenstrahlen aussetzt. Mennige ist ebenfalls in starkem Licht nicht dauerhaft und dunkelt an schwefelwasserstoffhaltiger Luft. Beide brauchen viel Bindemittel. Chromrot ist für Pastell gut verwendbar. Bei Mischungen mit andern Farben sind sie jedoch nicht zuverlässig. Chromgelb, ist nicht zu empfehlen, etwas besser ist Chromorange. Dagegen ist Cadmiumgelb namentlich die dunkleren Sorten, für Pastell geeignet.

Außer Mischungen mit Weiß empfiehlt Ostwald auch einige mit Frankfurter Schwarz herzustellen, nach dem gleichen Schema wie mit Kreide, jedoch sind weniger Abstufungen erforderlich.

Will man eine Prüfung der Farben auf ihre Lichtbeständigkeit hin vornehmen, so tut man am besten, mittlere Nuancen aufzutragen, zu fixieren und zur Hälfte verdeckt dem Sonnenlicht auszusetzen. Etwaige Veränderungen kann man bereits nach einigen Tagen wahrnehmen, nur darf man sich dabei nicht etwa durch das Vergilben des Papiers täuschen lassen, das bei minderwertigem Material bald eintritt.

Die Pastelltechnik selbst ist weit älter als gemeinhin angenommen wird. Wir wissen, daß das Pastell bereits von Leonardo für die Studienköpfe zu seinem Abendmahl verwendet wurde, wie uns der herrliche Christuskopf in der Brera zu Mailand zeigt; jedoch schon vor dieser Zeit soll es bereits in Aufnahme gelangt sein. In Frankreich sind Arbeiten dieser Art bekannt, die Daniel du Monstier (gen. du Moutier) geb. 1574, gest. in Paris 27. Juni 1646, ausgeführt hat.

In der Pastelltechnik machen sich besonders zwei Arten geltend; die eine läßt die Töne weich hingewischt erscheinen, wie zart ineinanderfließende Töne des Aquarells oder zart ineinander vertriebene Töne der Ölfarbe, während die andere einen mehr zeichnerischen Charakter trägt und die Führung des Stiftes zur Geltung kommen läßt. Eine dritte Art zeigt die beiden in kombinierter Form. Zur ersteren Art der Technik eignen sich namentlich Pergament, Ingres-Papier, oder eigens dazu präparierte Leinwand mit samtartigem oder auch sandigem Überzug; nicht zu rauhe Tonpapiere lassen sich ebenfalls hierfür verwenden, während die kombinierte Weise auf Papptafeln gut auszuführen ist.

In seinem prickelnden lichten Toncharakter und seiner Schmiegsamkeit hinsichtlich der technischen Behandlung ist das Pastell so recht eigentlich für die Kunst des Rokoko maßgebend geworden. An diese Zeit knüpft sich besonders der Name des Italieners Rosalba Carriera, ferner die der Franzosen Boucher, Nattier, Chardin, Perronneau; vor diesen war bereits J. Vivien als ausgezeichneter Pastellmaler bekannt geworden. Später folgen dann Toqué, Greuze, Quentin Latour etc.

Von deutschen Malern des 18. Jahrhunderts sind hauptsächlich Raphael Mengs und Caffee hervorzuheben.

DIE TEMPERAMALEREI

Die Temperamalerei (Wasserfarbenmalerei) ist, mit Ausnahme der enkaustischen Malerei der Griechen und Römer, wesentlich älteren Ursprungs als die Ölmalerei. Ursprünglich ist die Tempera eine Emulsion aus Eigelb und Lein-, Mohn- oder Nußöl, die man am besten herstellt, indem das Eigelb in einer Porzellanschale mit dem Reiber zerrieben und unter fortgesetztem Reiben das gleiche Gewichtsquantum Öl tropfenweise zugefügt wird, dabei muß man jedoch darauf achten, daß das im Verlauf des Verreibens zugesetzte Öl sich stets erst mit dem Ei verbunden hat, bevor weitere Ölteilchen zugesetzt werden. Ist eine völlige Verbindung der beiden Substanzen erreicht, so kann das erzielte Gemenge nach Belieben mit Wasser verdünnt werden; da der Eistoff sich leicht zersetzt und in Fäulnis übergeht, so tut man

gut, einige Tropfen Essig oder Essigsäure hinzuzufügen, um die mit dem Temperabindemittel angeriebenen Farben zu konservieren. Ostwald empfiehlt anstatt des Eigelb Eiweiß, da im Eigelb ein stark gelb färbendes, schwer trocknendes Öl enthalten ist.

Nach Ostwald versteht man heute unter Tempera solche Bindemittel, welche sich zwar im frischen Zustande beliebig mit Wasser verdünnen lassen, sich aber gegen Wasser unlöslich erweisen, nachdem sie einmal trocken geworden sind, bez. längere Zeit an der Luft gestanden haben. Die technische Erleichterung, die derartige Mittel gewähren, liegt in der Möglichkeit, über vorhandene Farben malen zu können, ohne sie zu stören. Die Chemie gewährt eine ganze Reihe von Hilfsmitteln, um diese Aufgabe zu lösen. So kann das Prinzip der Ölmalerei benutzt werden, indem ein Stoff angewendet wurde, der durch Oxydation unlöslich ist. Oder das Festwerden kann darauf begründet werden, daß ein die Löslichkeit verursachender Stoff verdampft. Ferner kann die Einwirkung des Lichtes verwendet werden, gewisse Kombinationen unlöslich zu machen. Oder man kann auf die Malerei einen Stoff auftragen, der dies Bindemittel unlöslich macht.

Als bestimmte Rezepte gibt Ostwald dann für jeden Fall an:

1. Leim mit Eisenvitriol zu mischen, da das Eisensalz an der Luft in eine höhere Oxydationsstufe übergeht und dann eine Verbindung entsteht, die den Leim unlöslich macht. Diese Tempera besitzt jedoch eine ziemlich bräunliche Tönung, die sich nicht für jede Farbe eignet.

2. Kommt Leim als Bindemittel in Betracht, so setzt man diesem eine ganz geringe Menge eines chromsauren Salzes zu. Das Salz wird durch das Licht so verändert, daß es mit dem Leim eine unlösliche Verbindung bildet. Anfänglich ist hierbei zwar die gelbe Farbe der Chromverbindung etwas störend, jedoch verschwindet sie wieder durch die Belichtung.

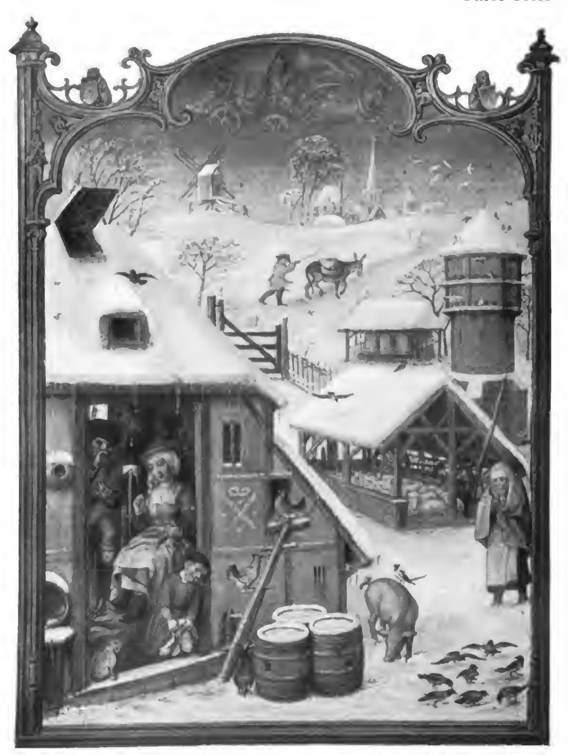
3. Braucht nur mit Leim oder Caseïn gemalt zu werden und jeder Auftrag mit einer Lösung von Formalin mit Hilfe des Zerstäubers (Refraichisseurs) überzogen und fixiert zu werden. Das überschüssige Formalin verdampft, ohne das Bild zu beeinflussen.

Zu den Emulsionen bemerkt Ostwald: daß eine Emulsion aus einem Gemenge einer wässerigen Flüssigkeit mit Kügelchen einer nicht in Wasser löslichen Flüssigkeit, wie Öl, Fett oder dergleichen, bestehe. Milch sei eine solche Emulsion; in ihr schwimme das Butterfett in Gestalt sehr kleiner Kügelchen, die sich nur schwierig zu größeren Massen vereinigen. Dies geschehe z. B. beim Buttern. Ebenso sei Eigelb eine derartige Emulsion, welches aus dem gelben Eieröl bestehe, das in Gestalt kleinster Tröpfchen im Eiweis eingeschlämmt sei.

Welchen Wert derartige Emulsionen für die Temperamalerei haben können, ergebe sich, wenn man sich die Wirkungsweise einer passend zusammengestellten Verbindung, z. B. Caseïn mit Leinölfirnis, vergegenwärtige. Wird eine Farbe damit angerieben, so kann man sie beliebig mit Wasser verdünnen, kann sie also wie Aquarell oder Guasche anwenden. Beim Trocknen wird zunächst Caseïn in Wasser unlöslich. Gleichzeitig beginne aber auch der Oxydationsvorgang am Leinöl und dieses wird gleichfalls fest. Das Farbkorn ist also auf doppelte Weise gebunden, und zwar durch ein Bindemittel, das vermöge seiner eigentümlichen wabigen Struktur eine besondere Zähigkeit besitzt.

Wegen dieser Vorzüge wird als Tempera gegenwärtig meist irgendeine Emulsions-Tempera benutzt. Um solche herzustellen, bedürfe man zunächst eines in Wasser löslichen, einigermaßen schleimigen Stoffes. Hierzu kann arabischer Gummi, Leim, Eiweiß, Caseïn etc. verwendet werden. Ferner bedarf man eines Öles oder flüssigen Harzes mit den erforderlichen Eigenschaften; hier bieten sich einerseits die trocknenden Öle, wie Lein-, Mohn- und Nußöl an, anderseits die flüssigen Harze und Firnisse, wie Terpentin, Copaiva- oder Kanadabalsam, auch öliger Bernstein- oder Kopallack. Rührt man einen der zuerst genannten, in Wasser zu einem Schleim von Ölkonsistenz gelösten Stoffe mit etwa einem Fünftel bis einem Zehntel aus der zweiten Reihe zusammen, so vereinigen sich beide alsbald zu sahnenähnlichen, undurchsichtigen Gemengen, die nach etwa viertelstündiger Bearbeitung die richtige Beschaffenheit haben und durchsichtig auftrocknen.

Böcklin hat in der letzten Periode seines Schaffens eine Lösung von Kirschgummi benutzt, in welcher je ein Neuntel



„MONATSBILD DES FEBRUAR AUS DEM BREVIARIUM GRIMANI"

Verlag von A. W. Sijthoff in Leiden und Karl W. Hiersemann in Leipzig

Petroleum, Copaïvabalsam und Terpentin emulsioniert war. Hiergegen wäre höchstens einzuwenden, daß das Petroleum überflüssig erscheine; doch kann es immerhin Wirkungen haben, die sich nicht alsbald voraussehen lassen.

Die Tempera gestattet, die Farbe dünn oder pastos aufzutragen, und man kann sie dementsprechend mit Wasser verdünnen oder etwas von der Emulsion zusetzen, sodaß man sie ähnlich wie die Ölfarbe behandeln kann. Wird die Tempera stark verdünnt, so empfiehlt es sich dem Wasser einige Tropfen der Emulsion zuzusetzen, da es sonst vorkommen kann, daß die Farbe nicht genügend auf dem Untergrund haftet und ein Abstäuben derselben eintritt. Anderseits muß man mit dem Zusetzen der Emulsion als Malmittel beim pastosen Malen ebenfalls vorsichtig zu Werke gehen, weil ein allzu starker Emulsionszusatz die beabsichtigte Farbenstimmung wesentlich beeinträchtigen kann, indem einzelne Farbentöne über Gebühr verdunkelt werden.

In der Hauptsache trägt die Tempera den Charakter der Deckfarbenmalerei wie die Leim- und Guaschefarbe; es lassen sich wohl auch in dieser Technik Lasuren vornehmen, jedoch wirken diese nicht so reizvoll, wie in der Ölfarbe. Deshalb ist es neuerdings sehr in Aufnahme gekommen, Temperabilder mit Ölfarben zu vollenden, oder die Tempera überhaupt nur als Untermalung für Ölgemälde anzusehen. Beabsichtigt man die Tempera in Verbindung mit der Ölfarbe zu verwenden, so ist es erforderlich ihr einen harzhaltigen Firnisüberzug zu geben, bevor man die Übermalung mit der Ölfarbe beginnt.

Das endgültige Aussehen eines Temperagemäldes kann stumpf und glanzlos sein, wie das Aquarell, Leimfarben- oder Freskobild, oder es kann ein sattes glänzendes Aussehen erhalten, wie das Ölgemälde. Die alten Tafelbilder bis zu den Anfangswerken Bellinis, ebenso die Bilder der van Eyck sind zweifellos ihrem ganzen Charakter nach nichts weiter als gefirnißte Temperabilder; freilich mit sogenannter Öltempera gemalte, die im Gegensatz zu der Wasserfarbentempera, die als Bindemittel ausschließlich Eigelb bez. Eiweiß enthält, mit einem stärkeren Ölzusatz und obendrein mit einer harzigen Substanz, z. B. Kirschharz, versehen ist.

Der Firnisüberzug bringt bei der Tempera insofern eine wesentliche Veränderung hervor, als eine Vertiefung des ganzen malerischen Eindrucks des Bildes stattfindet und die Tiefen eine erhöhte Klarheit und Leuchtkraft erhalten; dagegen büßen manche helle Farbennuancen an ihrem eigentümlichen weichen, samtartigen Charakter ein.

Als Tempera-Malgrund verwendet man am besten einen gutgeleimten Kreidegrund; bei kleineren Formaten lassen sich auch die gebräuchlichen Aquarellpapiere und farbig getönte Malkartons verwenden. Zwar läßt sich die Tempera auch auf Ölgrund anwenden, jedoch arbeitet es sich weniger gut darauf wegen seiner Glätte, oder es tritt ein gewisses Perlen der Farbe ein, das freilich durch einen kleinen Zusatz von Ochsengalle wieder gehoben werden kann; besonders aber ist der Ölgrund deshalb für die Tempera nicht zu empfehlen, weil gar zu leicht ein Reißen oder Abblättern der Farbe stattfindet.

DIE FRESKO- UND CASEÏN-MALEREI

Die unter dem südlichen Himmel entstandene und in Italien zu höchster Blüte gelangte vornehmste Art der Wandmalerei, die Fresko-Technik, scheint einer Neubelebung entgegen zu gehen, da in neuerer Zeit, so namentlich in Deutschland, in dieser großzügigen, zu monumentalem Charakter hinführenden Technik größere Werke ausgeführt worden sind.

Im Beginn des 19. Jahrhunderts riefen die Nazarener diese Malerei wieder ins Leben und schufen die Bilder der Villa Massimi und der Villa Bartholdy; Cornelius malte „Das jüngste Gericht" in der Ludwigskirche zu München in dieser Technik, und vor allem war es Hermann Prell, der eine ganze Reihe Schöpfungen, darunter die Fresken im Architektenhaus in Berlin, die Wandbilder im Wormser und Hildesheimer Rathause, im Museum zu Breslau, sowie im Albertinum zu Dresden, in dieser eigentlichen Monumentalmalerei ausführte. Auch Sascha Schneider hat in der Kirche zu Cölln bei Meißen ein Freskobild gemalt. Die großen Meister der Renaissance, wie Giotto, Masaccio, Mantegna, sowie Raffael und Michelangelo, wußten schon, weshalb sie diese strengen und die höchsten Anforderungen an das

Können stellende Technik für die ihnen übertragene bildliche Ausschmückung der betreffenden Räume wählten. Obgleich diese Art der Malerei dem Künstler fühlbare Beschränkungen auferlegt, so sind anderseits diese Beschränkungen, die Momente, die ihn zur Einfachheit und zum Betonen des Wesentlichen in der Darstellung zwingen. Al Fresko: ganz frisch, ist die ursprüngliche Bezeichnung dieser Technik, die Michelangelo als: die Kunst kräftiger, rascher Männer bezeichnete.

Das Fresko wird auf einem frischen Mörtelbewurf ausgeführt, jedoch ist dabei zu beachten, daß das Mauerwerk, auf dem der Bewurf aufgetragen wird, genügend ausgetrocknet ist. Es ist sogar empfehlenswert, daß die Wandfläche, die das eigentliche Freskogemälde aufzunehmen hat, von der Außenmauer des Gebäudes getrennt aufgeführt wird, so daß sich zwischen beiden ein freier Raum befindet, um die Einwirkung der etwa von außen eindringenden Feuchtigkeit zu verhindern. Der Bewurf wird in drei Schichten aufgetragen, bevor der eigentliche Malgrund hergestellt werden kann. Der erste Bewurf besteht aus einer Mischung von Portlandcement mit Kalk, der bezweckt, den Malgrund gewissermaßen von der Mauerfläche zu trennen und den Schutz gegen eventuell eindringende Feuchtigkeit zu verstärken. Ist diese Schicht trocken geworden, so werden kleine Vertiefungen in dieselbe geschlagen, um eine bessere Verbindung mit dem folgenden Bewurf zu erzielen. Dieser wird aus einer Mischung von grobem Sand und Kalk gebildet, wobei es erforderlich ist, daß der Sand vorher durch Waschen von allen Erdteilen befreit und durchgesiebt sein muß. Ein zweiter gleicher Bewurf wird dann nochmals aufgetragen. Der hierfür verwendete Kalk darf nicht frischgelöschter sein, sondern muß womöglich bereits mehrere Jahre in der Grube gelagert haben. Hierauf folgt nun der eigentliche Malgrund, der natürlich am sorgsamsten zubereitet sein muß und nur sehr feine Sandteile enthalten darf. Der Malgrund darf selbstredend nicht eher aufgetragen werden, bevor der Untergrund vollständig ausgetrocknet ist. Vor dem Auftragen des Malgrundes muß der Untergrund stark angefeuchtet werden.

Nach Sascha Schneider (S. W. von Seydlitz: „Über Freskotechnik“, Kunst für Alle, XV.) wird die Malfläche dreimal, in

mehr als monatlichen Zwischenräumen mit Mörtel beworfen, und zwar der erste Bewurf aus Granit, geschlemmtem Flußsand und Kalk, der zweite aus gehackten Ziegelsteinen, Sand und Kalk, der dritte aus einfachem, grobem Flußsand. Zwischen jeder Schicht wird der ausgetretene Sinter der vorhergehenden Schicht mit dem Kratzeisen entfernt. Darauf folgt der eigentliche Malgrund, der nach Seydlitz' Angabe folgendermaßen ausgeführt wird: Das Stück Wand, das im Laufe des Tages bemalt werden soll, wird so lange naß gemacht, bis es kein Wasser mehr einsaugt. Dann wird sofort ein dünner Überzug von gut durchgerührtem Bewurf mit der Kelle darauf gelegt, von mäßiger Rauhigkeit; ist dieser (in etwa zehn Minuten) trocken, so wird eine zweite Schicht mit mehr Kalk und weniger Sand darauf gelegt; beide Schichten zusammen sollen nicht dicker sein, als ein viertel englischer Zoll. Ist diese Oberfläche mit einer Holzkelle geebnet, so wird die letzte Schicht aufgelegt und mit der mit einem Lappen umwickelten Kelle oder einer trockenen Bürste geebnet und die Sandteilchen mit einem Tuch entfernt; (diese letzte Schicht aus zerstampftem Marmor und Kalk, in der Dicke etwa eines starken Kartons, wird sehr naß gemacht und mit einer feinen Stahlklinge abgezogen, so daß sie glatt wie Papier wird). Ist die Wand vor dem ersten Bewurf gut angefeuchtet worden, so braucht man ein zu rasches Trockenwerden nicht zu befürchten; sollte solches dennoch eintreten, so spritzt man mit dem Munde etwas Wasser auf die Stelle." Selbstredend darf nur immer soviel Malgrund aufgetragen werden, wie der Künstler an dem betreffenden Tage fertigzustellen gedenkt. Ein unvollendeter Teil wird dann wieder abgeschlagen.

Von dem in quadratische Teile zerlegten Karton wird nun die schon vorher ausgeführte Pause aufgetragen, indem die Konturen mit einem Stifte durchgedrückt werden. Sodann wird sofort mit dem Malen des aufgepausten Stückes begonnen.

Für die Malerei werden nur in Wasser geriebene Farben verwendet, welche mit den gebräuchlichen Borst- und Haarpinseln aufzutragen sind. Da Freskobilder meistens aus räumlich großen Flächen bestehen, so empfiehlt es sich, die hauptsächlichsten Töne in größeren Mengen in Töpfen anzurühren. Kleinere Partien lassen sich bequem von der Blechpalette malen, die mit Ver-

tiefungen zur Aufnahme der Farben und einem Rand versehen sein muß, damit die leichtflüssigen, vermischten Farben nicht herunterlaufen. Da die Farben ungemein hell aufzutrocknen pflegen, so ist die Farbenskala vorher genau auszuprobieren. Um die Farben in ihrem Tonwert sicher beurteilen zu können, kann man sie vor dem Malen auf ein Stück Umbra oder Kreide ansetzen, wo dann der aufgetrocknete Ton sehr bald erscheint. Die Art der Malweise ist ganz dem Ermessen des Künstlers anheimgestellt, da die Farben sich ebensowohl dünn wie pastos behandeln lassen. Das an einem Tage fertiggestellte Stück läßt man am besten bei einer Kontur endigen, an der entlang der überschüssige Bewurf abgeschlagen wird, um am nächsten Tage dort wieder auf neuem Bewurf die Arbeit fortsetzen zu können. Sobald man merkt, daß der Bewurf mit der aufgetragenen Malerei anfängt trocken zu werden, muß das Malen eingestellt werden, weil dann die Kristallisation, also die Verbindung der Farbe mit dem Untergrund, beginnt. Die Farbenbindung wird herbeigeführt durch die Einwirkung der in der Luft enthaltenen Kohlensäure auf den Kalk. Es findet dadurch eine Kristallisation statt, wodurch die Farben auf dem Mörtel unlöslich haften. Sieht man seitlich über die bemalte Fläche hin, so gewahrt man deutlich die feinen Kristalle, in welchen die winzigen Farbenpartikel eingebettet liegen. Es kommt vor, daß bei Stellen, die nicht mehr genügend feucht waren, zwischen Farbe und Malgrund keine Verbindung eingetreten ist; derartige Stellen müssen abgestäubt und nachgemalt werden. Zu solchen Retouchen läßt sich Eitempera oder mit Terpentin verdünnte Ölfarbe verwenden. Freilich erlangen derartige Stellen weder die Dauerhaftigkeit noch den eigenartigen Schmelz der eigentlichen Freskofarbe. Als Farbmaterial ist nur eine beschränkte Anzahl von Farben zu verwenden, da die Mehrzahl nicht haltbar sind. Besondere Schwierigkeiten bieten die roten Farben, da Zinnober und Krapp nicht zu verwenden sind. Als solche kommen nur gebrannter lichter Ocker, Indisch- und Venetianisch-Rot in Betracht. Das Weiß beim Fresko bildet der reine Kalk. Jedoch soviel steht fest, daß kein anderes Farbenmaterial eine gleiche Selbständigkeit, Durchsichtigkeit und Leuchtktaft der Töne zu bieten vermag als die Freskofarbe. Trotz der Beschränkung der Mittel

gewährt das Fresko eine Intensität der Tonwirkung, die in keiner andern Technik zu erreichen ist.

Einen verwandten Charakter mit der Freskomalerei besitzt die Caseïn-Malerei, in welcher der im weißen Quark enthaltene Käsestoff als Bindemittel angewandt wird. Ihr Toncharakter ist jedoch im Vergleich zu der Freskomalerei wesentlich matter und stumpfer, obgleich sie für die Zwecke der Raumausschmückung ein sehr brauchbares Material bildet. Sie haftet auf jedem saugenden Grund, zu dem Gips mit verwendet werden kann und wird technisch behandelt wie die Temperamalerei. Im alten Rom und Pompeji hatte sie viel Anwendung gefunden, war dann zeitweilig ganz in Vergessenheit geraten und ist erst in neuerer Zeit, besonders durch das Interesse, das Geselschap dieser Technik entgegenbrachte, der seine schönen und ihrem künstlerischen Wert nach durchaus nicht gebührend geschätzten Wand- und Deckenmalereien in der Ruhmeshalle zu Berlin damit ausführte, wieder aufgenommen worden.

DAS PANORAMA

Das Panorama wird in seinen Vordergrundspartien durch plastische Gestaltung und in seinem weiteren Verlauf durch ein großes Rundgemälde ausgeführt. Durch diese Anordnung sucht es den Beschauer in die Wirklichkeit zu versetzen, indem es in ihm durch die faktische Vertiefung des Raumes, welchen sein Gesamtaufbau in Anspruch nimmt, verschiedene Augenakkomodationen veranlaßt, wie sie in der Natur selbst hervorgerufen werden. Dabei sucht es jedoch den Beschauer über die tatsächlichen Distanzen, welche die verschiedenen Akkomodationen verursachen, zu täuschen, durch die Zuhilfenahme malerischer Mittel, die eine nach der Tiefe zu sich steigernde Raumentwicklung hervorrufen. Es ist nicht zu leugnen, daß mit der Panoramenmalerei ein Eindruck von außergewöhnlicher drastischer Wirkung erreicht werden kann, denn die mit ihr erzielte Täuschung ist ganz überraschend.

Die in verschiedenen großen Städten entstandenen Panoramen, selbst die des Auslands, sind fast alle in gleichen Größen-

verhältnissen erbaut, um ein Auswechseln der Bilder zu ermöglichen. Als Malunterlage ist wohl bei den meisten dieser Gemälde starker Drillich verwendet, da der Stoff sehr haltbar sein muß, weil er nicht auf der Wandfläche aufgespannt wird, sondern nur an seiner oberen Kante befestigt ist und, etwa einige Fuß von der Wand entfernt, frei herunterhängt. An seiner Unterkante wird der Stoff mit ziemlich großen Gewichten beschwert, damit er straff gezogen wird. Diese Art der Aufmachung ist deshalb notwendig, weil, wenn diese große Fläche an den Kanten befestigt wäre, die Temperatureinflüsse sich an ihr zu sehr bemerkbar machen würden. So würden z. B. bei feuchter Witterung, wo sich die Leinwand dehnt, sich auffällige Falten einstellen, die die malerische Wirkung stark beeinträchtigten. Da die Leinwand jedoch in der geschilderten Weise aufgehängt, ungehindert zu arbeiten vermag, d. h. sich ausdehnen und zusammenziehen kann, so wird sie sich immer in glattem Zustand befinden.

Zur Malerei selbst kommen ausschließlich Ölfarben in Betracht, und das Ganze wird demnach wie jedes Ölgemälde behandelt. Als Standpunkt des Beschauers wird der Mittelpunkt des Panoramas angenommen. Er ist maßgebend für die Höhe des Horizontes und zugleich für die Konstruktion perspektivischer Linien von Architekturteilen. Die letzteren bieten mitunter manche Schwierigkeiten, welche dadurch hervorgerufen werden, daß die Malfläche kreisförmig ist. Es läßt sich denken, daß dadurch häufig in den Linien merkwürdige Verzerrungen auftreten, und man infolgedessen in die Lage versetzt werden kann, bei der Feststellung dieser Linien mehr zu experimentieren als zu konstruieren. Das gleiche gilt auch oftmals von den Farbentönen. Durch die Oberlichtbeleuchtung, bei der die Lichtstrahlen fast senkrecht auf die Bildfläche treffen, treten mitunter, besonders bei lichten Tönen, ganz unberechenbare Farbenkontraste auf, die noch dazu von dem Ausführenden erst bemerkt werden, wenn er von der Malfläche entfernt steht. Alle plastischen Teile des Vordergrundes müssen so gehalten sein, daß sie keine Schatten auf der eigentlichen Bildfläche verursachen, da sonst die Illusion sofort beeinträchtigt würde. Ohne Hilfskräfte ist die Ausführung eines Panoramas nicht zu bewerkstelligen, denn die großen

Flächen, die mit Farbe zu bedecken sind, erfordern schon eine erhebliche physische Kraft. Gemalt wird von einem aus mehrere Etagen bestehenden Gerüst aus, welches auf Rädern steht und ohne große Mühe hin und her geschoben werden kann, damit ein Teil des Bildes, an dem gemalt wird, bequem freigelegt werden kann, um in seiner Wirkung geprüft zu werden. Meistens werden mehrere dieser Gerüste verwendet, auf denen verschiedene Maler tätig sein können. Begonnen wird meistens mit der Luft; ist diese vollendet, folgt die Ferne, dann der Mittelgrund, die Partien des Vordergrundes und schließlich der plastische Vorbau, der natürlich erst hergestellt werden kann, sobald das Bild in allen Teilen fertig ist, da die Gerüste ebenfalls bereits entfernt sein müssen. Sollten ab und zu noch kleine Korrekturen am Bilde auszuführen sein, so muß man sie eben von einer Stehleiter aus vornehmen.



REMBRANDT · CHRISTUS PREDIGT DEN ARMEN

VI. VERSCHIEDENES

DER MALGRUND

Für die Tafelmalerei (Staffeleimalerei) verwendete man bis zum Ende des 13. Jahrhunderts vornehmlich Tafeln aus Buchsbaumholz, (daher die Bezeichnung der betreffenden Malerei) die mit Leim und Bolus überstrichen und dann abgeschliffen wurden, und auf diese Weise den Malgrund erhielten.

Der erste, der auf Leinwand gemalt haben soll, die jedoch zunächst mit Leim auf Holztafeln aufgezogen wurde, war Margariton, ein Zeitgenosse Giottos (Ende des 13. Jahrhunderts). Nachdem die Leinwand auf die Holzplatte aufgezogen war, wurde sie mit einer Leimlösung überstrichen. Erst mit dem Beginn der reinen Ölmalerei kam die bloße Leinwand zur Verwendung.

Zweifellos bieten die Holzplatten, zu welchen früher außer dem Buchsbaum- auch Eichenholz benutzt wurden, neuerdings zumeist Mahagoni, Jakarandenholz etc. verwandt werden, die beste Gewähr für die Beständigkeit und Haltbarkeit eines Ölgemäldes; denn die Holzplatte bietet von Natur aus einen mit Harz getränkten widerstandsfähigeren Stoff dar, als das Gewebe der Leinwand. Die atmosphärischen Einflüsse sind bei der Holzplatte von der Rückseite aus nahezu ganz aufgehoben und das überschüssige Öl findet Gelegenheit, von der Holzmasse aufgesogen zu werden. Ferner ist das Holz nicht den Witterungseinflüssen in dem Maße ausgesetzt wie die Leinwand, und so wird die aufgetragene Farbenschicht sich auch leichter den Expansions- und Kontraktionsbestrebungen des eigentlichen Bildträgers anzupassen imstande sein. Nur der Umstand, daß Holz für größere Flächen sich nicht eignet, ist der Grund, weshalb

es nicht mehr so häufig wie früher für die Zwecke der Ölmalerei in Anwendung kommt. Im weiteren Verlauf der Ölmalerei tritt an Stelle des Bolus ein weißer Kreide- oder Gipsgrund, der besonders mit dazu beigetragen hat, die intensive Leuchtkraft, die wir noch heute in alten Werken bewundern, wesentlich zu erhöhen. Denn die Wirkung schöner satter Farbengebung hängt vor allem davon ab, wieviel Licht der Untergrund zurückzuwerfen vermag, und deshalb wird man mit rein weißem Untergrunde die größte Lichtmenge erzielen. Ostwald äußert sich hierzu: „Es folgt weiter daraus, daß für solche Wirkungen ein Kreidegrund zunächst ungünstiger erscheint, als einer aus einer stärker brechenden weißen Farbe, etwa Bleiweiß. Denn wenn das Bindemittel der Lasurfarbe eindringt, so wird die Zurückwerfung des Lichtes seitens des Untergrundes um so mehr geschädigt, je kleiner der Brechungskoeffizient ist. Indessen gibt es ein Mittel, diesen Nachteil zu vermeiden. Wenn nämlich der Untergrund das Eindringen des Bindemittels der Lasurfarbe verhindert, so kann auch die Verdunkelung durch dieses nicht eintreten, und man erreicht das Gewünschte auch mit schwächer brechenden weißen Farben.

Dies ist die Ursache für die gute Wirkung des Leim-Gipsgrundes, den die älteren Tafelmaler angewendet haben, und zu dem Böcklin auch seinerseits zurückgekehrt ist. Gips ist ein Stoff von nicht sehr erheblicher Lichtbrechung, etwa 1 : 5 bis 1 : 6, ähnlich der Kreide, und würde daher durch Öl oder Firnis ziemlich durchscheinend werden. Dadurch, daß er mit Leim vermischt ist, wird aber das Öl am Eindringen verhindert und die Lichtreflexion der weißen Schicht bleibt erhalten.

Durch die Ausnutzung dieser Grundsätze sind die genannten Maler dazu gelangt, ihren Bildern die viel bewunderte Tiefe und Pracht der Farbe zu geben. Wenn oft behauptet wird, daß dies für den gewöhnlichen Sterblichen unerreichbar sei, so gilt dies nur für solche Sterbliche, welche die optischen Bedingungen und die Mittel zu ihrer Erfüllung nicht kennen. Es ist aber zweifellos, daß durch dies einfache Rezept: möglichst durchsichtige Lasur auf möglichst weißem Grunde, dasselbe und noch mehr, optisch gesprochen, erreicht werden kann, was jene Meister zustande gebracht haben. Will man sich davon überzeugen, so

hefte man nur eine gefärbte Gelatinefoline, wie solche zu allerlei Zwecken benutzt werden, auf rein weißes Papier oder sonst einen gut weißen Grund und versuche, die Wirkung mit Deckfarbe nachzuahmen. Es gelingt nicht, weil man bei der Deckfarbe nicht das Oberflächenlicht ausschließen kann, das hier ausgeschlossen ist. Mit Lasurfarbe dagegen gelingt es, denn die gefärbte Gelatine ist ja, optisch gesprochen, nichts als eine Lasur.

Dem heutigen Maler kommt es allerdings oft genug auf diese Art der Wirkung nicht an. Denn ersichtlicherweise ist für ein naturalistisches Bild ein solches Mittel nur dort am Platze, wo auch die Naturerscheinung Tiefenlicht ohne Oberflächenlicht gibt. Die alten Maler waren darauf aus, ihren Heiligen, Marien etc. so schönfarbige Gewänder zu malen, als sie nur fertigbringen konnten, und sie bekümmerten sich nicht darum, ob diese Gewänder irgendwelchen wirklichen Kleiderstoffen ähnlich sahen. Heute aber handelt es sich im Bilde meist um Oberflächenlicht."

Auf das Durchwirken des Grundes waren die alten Meister stets bedacht und gingen mit ihren ersten Untermalungen der Braununtertuschung und Graumodellierung so vorsichtig zu Werke, daß auch hierbei die Einwirkung des lichten Grundes stets gewahrt blieb. Selbstverständlich ist diese Wirkung des Grundes nicht eine über das ganze Gemälde gleichmäßig ausgedehnte, vielmehr beschränkt sie sich auch bei den Alten hauptsächlich auf die Halbtöne und besonders auf die Tiefen. Denn da, wo ein Oberflächenlicht, wie an den Stellen der höchsten Lichter, auftreten sollte, haben auch sie sehr bald die Farbe pastoser aufgetragen, damit die auffallenden Lichtstrahlen unmittelbar reflektiert und die Intensität der hellsten Farben erhöht wird.

Ein anderer Vorzug des weißen Grundes besteht darin, daß er dem noch weniger geübten Auge des angehenden Kunstjüngers die Werte (Tonstärken) der Farben leichter erkennen läßt, als ein getönter oder gar farbiger Grund, daher ist es unbedingt ratsam, daß alle Anfänger in der Malerei sich zu ihren Malstudien des weißen Grundes bedienen.

Solange in der Kunst der Alten die Farbengebung auf die Erreichung möglichst reiner und starker Lokaltöne hinauslief, hielten auch sie an der Verwendung des weißen Grundes

fest. Als aber mit der zunehmenden Verfeinerung des Farbengefühls mehr und mehr differenzierte (gebrochene) Töne die Gesamtstimmung eines Bildes beherrschten, also das Clair obscur in seine Rechte trat, verschwand auch das an sich kalte stimmungslose Weiß des Grundes und es kamen ins Graue oder Gelbliche spielende Töne auf, sogar der rote Bolus-Grund kam zeitweilig wieder in Aufnahme. Mit der Zeit ist der Bolusgrund freilich wieder verschwunden, denn es ist heute allgemein bekannt, daß er allmählich durch die Farben durchwächst, d. h. sie durch seine ihm eigene Tonstärke beeinflußt und besonders die schwächer aufgetragenen Schattenpartien brandig macht. Neben der verursachten Veränderung der Farbenstimmung trägt der Bolus auch noch dazu bei, dem Bilde geringe Dauerhaftigkeit zu verleihen, da bei ihm allzu leicht ein Abblättern der aufgetragenen Farbenschicht stattfindet. Bolus für Malzwecke zu verwenden, wird immer ein Experiment bedeuten. Trotz seiner bekannten schlimmen Eigenschaften ist er dennoch ab und zu von einzelnen neueren Künstlern verwendet worden. So hat u. a. Segantini einige seiner größeren Schöpfungen auf Bolus-Grund gemalt. Obwohl nun die an sich gesunde, wenn auch öfters garzu pastose Malweise dieses Künstlers einen durchaus sorgfältigen Auftrag der Farben bedingt, so ist es doch nicht ausgeblieben — wie jetzt schon zu beobachten ist — daß bei einzelnen seiner Gemälde stellenweise ein Abblättern der Farbe stattfindet.

Für die Ölmalerei wird am zweckmäßigsten die rohe ungebleichte Hanfleinwand verwendet, welche, je nach der Größe des Bildes, von verschiedenartiger Stärke des Gewebes sein darf. Für besonders umfangreiche Gemälde nimmt man daher starken Zwillich. Zu beachten ist dabei, daß die Leinwand gleichmäßig gewebt ist und möglichst wenig Knoten hat.

Will man die Leinwand grundieren, so spanne man sie auf einen Rahmen und tränke sie zunächst mit einer dünnen lauwarmen (nicht heißen) Leimlösung. Dies geschieht, damit die kleinen Fäden und Fasern der Leinwand sich fest anlegen und die kleinen Öffnungen des Gewebes geschlossen werden. Ist der mit dem Pinsel aufgetragene Leimüberzug getrocknet, was bereits nach einigen Stunden geschehen ist, dann schleife man die vorstehenden Knoten leicht mit Bimsstein ab. Nachdem die

abgeschliffenen Leinwand- und Bimssteinteilchen von der Leinwandfläche entfernt sind, trägt man die weiße oder getönte, in Öl geriebene Grundfarbe, welche jedoch nicht so viel Ölzusatz wie die zum Malen verwendeten Farben zu erhalten pflegen, erhalten darf, auf. Am besten geschieht dies mit einer eisernen Ziehklinge oder mit dem Spachtel, weil auf diese Weise durch den stärker auszuübenden Druck als mit dem Pinsel, der Farbstoff in alle Poren getrieben, und anderseits jeder überschüssige und unnötige Farbstoff fortgenommen wird.

Zum Ölgrund verwendet man am besten in gereinigtes Lein- oder Nußöl angeriebenes Bleiweiß, dem man zur Erzielung eines getönten Grundes lichten Ocker, gebrannten lichten Ocker, Umbra, Schwarz u. dgl. zusetzen kann.

In neuerer Zeit bedienen sich Maler, welche mit Vorliebe ein starkes Impasto anwenden, der rauhfadigen, ungeschliffenen Leinwand, die sie entweder nur mit Leimwasser tränken, oder einen mit Leim zubereiteten Kreidegrund, wohl auch mit Kleistergrund (aus Roggenmehl und Leim zubereitet) überziehen. Viele ziehen deshalb die so hergerichtete Malleinwand vor, weil auf ihr die stark aufgetragene Farbe besser haftet, während dies bei dem glattgeschliffenen Grund nicht in dem Maße der Fall ist. Hierzu sei bemerkt, daß bereits die Venetianer häufig auf der rauhfadigen Leinwand gemalt haben, aber mit welcher Delikatesse taten sie dies und wie wüst wirkt dagegen die Maltechnik so mancher Neueren.

DIE VERSCHIEDENE WIDERSTANDSKRAFT DER MALFARBEN GEGEN DIE EINFLÜSSE DES LICHTS

Zu wissen, welche Farben den Einwirkungen des Lichts und atmosphärischen Einflüssen mehr oder weniger zu widerstehen vermögen, ist für die technische Behandlung von besonderer Wichtigkeit, denn es sind den Malern, seitdem die Zubereitung der Farben nicht mehr vom Künstler selbst, sondern von Händlern ausgeht, große Enttäuschungen bereitet worden. Ich benutze zu diesen Angaben die Untersuchungen, welche H. Decaux seinerzeit angestellt hat und L. Zechmeister in den „Technischen Mitteilungen“ II. Jahrg. Nr. 9 veröffentlichte und beschränke mich

darauf, hier das Wesentliche der Ausführungen Decaux's wiederzugeben: „Ich kam dazu, einen vergleichenden Versuch mit den in der Malerei verwendeten Wasserfarben anzustellen, und ich wandte mich an M. Lefranc, einen der besten Pariser Fabrikanten; er gab mir 58 verschiedene Farben, welche ich auf eine Karte auftrug und mittels eines aus Weizengrütze bereiteten Kleisters fixierte; auf diese Weise dachte ich dieselben vor dem Durchdringen der Luft zu bewahren, welche nach meiner Ansicht die Veränderlichkeit der ausgesetzten Farben noch erhöht. Ich habe überdies die Wirksamkeit des Tons bei fast allen Farben verringert, indem ich sie mit schwefelsaurem Baryt (Schwerspat) mischte, der ganz neutral und ohne chemischen Einfluß auf dieselben ist; da alle diese hellen Töne ungefähr dieselbe Intensität haben, stehen die Erfolge der Veränderungen in gleichem Verhältnis, was bei den reinen Farben nicht der Fall ist, die unter sich in bezug auf ihren Tonwert sehr verschieden sind.

Wenn man diese Tafel mit den 58 Farben beobachtete, bemerkte man große Unterschiede des Widerstands gegen die Veränderung und es schien mir am Platze zu sein, sie in drei Abteilungen zu trennen:

1. Die unbedingt und stark widerstehenden Farben.
2. Die mittelmäßig Widerstand leistenden Farben.
3. Die flüchtigen Farben.

Da die Anwendung der Farben in der Ölmalerei von weit größerer Wichtigkeit ist, als in der Wasser-*), Guasche-, Aquarell- und sogar in der Pastellmalerei, habe ich einen zweiten Versuch gemacht, Farben dem Licht auszusetzen, und zwar während derselben Zeit und unter ähnlichen Umständen wie bei den Leimfarben, aber ich nahm diesmal Ölfarben; sodann tönte ich sie fast alle gleichmäßig ab mit kohlensaurem Bleioxyd, das im Farbenhandel Silberweiß genannt und welches von den Künstlern gewöhnlich angewandt wird. Endlich firnißte ich die zweite Hälfte jeder Probe mit gewöhnlichem Gemäldefirnis, um bei dem gewohnten Verfahren der Künstler in Anwendung der Farben, die Mischung ausgenommen, zu bleiben.

*) Unter Wasserfarbenmalerei versteht Decaux diejenige mit Leimfarben.

Nach einmonatlichem Ausgesetztsein bemerkt man, daß die Veränderung der Ölfarben verschieden ist von jener der Leimfarben, und daß folglich das Wesen der Materie, die dazu dient, sie zu fixieren, verschiedenartig auf ihre Dauerhaftigkeit einwirkt.

Überdies hat der Firnis die Eigenschaft, daß er hauptsächlich die Widerstandskraft erhöht."

Von der Wiedergabe der von Decaux aufgestellten chromatischen Tabelle, welche die spezifische Berechnung der Farbenveränderung enthält, nehme ich Abstand, da sie für den Maler nicht unbedingt erforderlich ist, dagegen lasse ich einige seiner weiteren Ausführungen und seine Beobachtungen über die Veränderlichkeit folgen:

„Ich behandle hier jedoch nicht die Unvereinbarkeit der Farben in ihren Mischungen untereinander, was in die Chemie einschlägt, und die Reaktionen betrifft, welche sich bemerklich machen.

Ich weise darauf hin, daß, wenn das vergleichende Studium der Dauerhaftigkeit der angewandten Farben mit mehr Aufmerksamkeit gemacht worden wäre, wir ohne Zweifel nicht die fast gänzliche Zerstörung hervorragender Werke zu beklagen hätten, wie es z. B. der Tod Elisabeths und Jane Gray von Paul Delaroche, und jene mehrerer berühmter Meister sind."

Daß es an so beklagenswerten Beispielen auch in der deutschen Kunst nicht fehlt, ist uns ja bekannt.

UNBEDINGT WIDERSTEHENDE FARBEN:

Zinkweiß. — Farbe, die sowohl allein angewendet, als auch dazu gebraucht wird, die anderen zu erhellen; ist von vollkommenem Weiß. Der Firnis sowie das Öl, welches dazu dient, es zu fixieren, teilen ihm einen leichten Orangeton mit. Das Licht zerstört diesen rötlichen Ton und macht es wieder weiß. Diese Farbe widersteht fast ganz dem Schwefelwasserstoff, der im Innern der Wohnungen entsteht.

Silberweiß (Bleiweiß). — Farbe, die sowohl allein angewendet, als auch zum Erhellen anderer Farben gebraucht wird; ist von vollkommenem Weiß. Der Firnis und das Öl, welches zum Fixieren dient, geben ihm einen leichten Orangeton. Das Licht zerstört diesen rötlichen Ton und macht es wieder weiß.

Diese Farbe wird rötlich, ja sogar bräunlich unter dem Einflusse des Schwefelwasserstoffes, der sich im Innern der Wohnungen entwickelt, besonders wenn sie nicht gefirnißt ist.*) An der Außenseite der Gebäude etc. verhält sie sich anders. Wenn sie sich nämlich durch eine zufällige Schwefelung bräunt, nimmt sie, wenn dieser Vorgang aufhört, allmählich in Licht und Luft ihre ursprüngliche Weiße wieder an.

Elfenbeinschwarz — welches sowohl allein, wie auch zum Verdunkeln anderer Farben gebraucht wird, ist die intensivste Farbe, obwohl sie nicht von einem unbedingten Schwarz ist, denn sie wirft noch eine Menge weißen Lichts zurück. Der Firnis gibt ihr mehr Intensität. Vermischt mit Weiß ergibt sie das normale Grau, das sehr leicht grünlich getönt wird, durch das Rötliche des Öls und des Firnisses. Das Licht verändert es insofern, als es das Grau reinigt und auf den Normalton zurückführt.

Gelber Ocker. — Der Firnis macht den Ton leicht gelblich, indem er ihn reinigt. Die Mischung mit Weiß erhält den Ton. Das Licht verändert es nicht.

Roter Ocker. — Der Firnis macht es etwas orangefarbig, sowie die Mischung mit Weiß. Das Licht verändert es nicht.

Marsrot. — Der Firnis macht es etwas orangefarbig, sowie die Mischung mit Weiß. Das Licht verändert es nicht.

Venetianerrot. — Der Firnis macht es etwas orangefarbig, ebenso die Mischung mit Weiß. Das Licht verändert es nicht.

Gebrannte Terra di Siena. — Der Firnis macht sie gelblich, während die Mischung mit Weiß ihren Ton dämpft. Das Licht verändert sie nicht.

Natürliche (ungebrannte) Terra di Siena. — Der Firnis macht sie gelblich, indem er sie reinigt. Das Licht verändert sie nicht.

Chromgrün. — Der Firnis erhält und reinigt den Ton. Die Mischung mit Weiß erhält den Ton. Das Licht verändert es nicht merklich.

*) Hierzu bemerke ich, daß ich einige Aktzeichnungen besitze, auf welchen ich die weißen Lichter mit einem feinen Pinsel aufgesetzt habe, die im Laufe der Jahre völlig schwarz geworden sind. D. H.



JOSEPH ISRAELS · DIE NÄHSCHULE

Nach einer Heliogravüre aus dem Prachtwerke „Joseph Israels und seine Kunst". Verlag von Gebr. E. u. M. Cohen in Amsterdam und Karl W. Hiersemann in Leipzig

Grüne Erde. — Der Firnis erhält den Ton und reinigt ihn leicht. Die Mischung mit Weiß erhält merklich den Ton. Das Licht verändert es nicht merklich.

Ultramarinblau. — Der Firnis verdunkelt stark den intensiven Ton und macht die hellen Töne leicht grünlich, dies zeigt auch die Mischung mit Weiß. Das Licht reinigt den Ton, den Öl und Firnis leicht grünlich gemacht haben.

Ultramaringrün. — Der Firnis verändert weder den Ton noch die Schattierung, welche er leicht reinigt. Die Mischung mit Weiß macht es schwach grünlich.

Kobaltblau. — Der Firnis verändert den Ton der Schatten und Lichter nicht merklich, ebenso die Mischung mit Weiß nicht. Das Licht reinigt den Ton, den Öl und Firnis leicht grünlich gemacht haben und verdunkelt die Lichter merklich.

Neapelgelb. — Der Firnis verändert den Ton nicht. Das Licht verändert es nicht.

Kadmiumgelb. — Der Firnis macht den Ton sehr leicht gelb und reinigt ihn. Die Mischung mit Weiß macht es stark gelb. Das Licht verändert es nicht. Der beständige Einfluß des Firnisses wird sehr bemerkbar bei dieser Farbe.

Ungebrannte Umbra. — Der Firnis dunkelt leicht die Schatten und macht die Lichter orangeartig. Die Mischung mit Weiß wird gelblich. Das Licht dämpft den Ton.

Van Dyckbraun. — Der Firnis macht die dunklen Partien klar und die hellen gelblich. Die Mischung mit Weiß stimmt die Lichter gelblich und dämpft sie stark. Das Licht verändert den Ton, indem es ihn dämpft und leicht rötlich macht.

Preußischblau. — Der Firnis dunkelt die Schatten und macht die Lichter grünlich. Die Mischung mit Weiß bewahrt den gleichen Ton. Das Licht macht den Ton grünlich, das Öl und der Firnis ebenfalls.

Krapplack. — Der Firnis macht ihn klar und erhöht seine Leuchtkraft. Die Mischung mit Weiß wird stark violett. Das Licht dämpft Schatten und Lichter im Ton.

Krappkarmin. — Der Firnis macht ihn klar und erhöht seine Leuchtkraft. Die Mischung mit Weiß macht stark violett. Das Licht dämpft die Schatten nicht merklich, jedoch die hellen Stellen, indem sie ihnen die Frische bewahrt.

Rosa Krapplack. — Der Firnis dunkelt die Schatten und reinigt die Lichter. Die Mischung mit Weiß macht stark violett. Das Licht dämpft Schatten und Lichter.

Madeirabrauner Krapplack. — Der Firnis macht ihn klar und vermehrt leicht seine Leuchtkraft. Die Mischung mit Weiß macht violett. Das Licht dämpft Schatten und Lichter und reinigt sie, indem es die braune Materie zerstört.

Kasselerbraun. — Der Firnis macht die hellen Töne gelblich und verleiht den dunkeln Leuchtkraft. Die Mischung mit Weiß macht stark gelb und dämpft. Das Licht verändert den Schatten nicht, macht die gefirnißten Lichter violett und die nicht gefirnißten beinahe grau.

FLÜCHTIGE FARBEN:

Helles Chromgelb. — Der Firnis verändert es nicht. Die Mischung mit Weiß bewahrt den Toncharakter. Das Licht macht es stark grünlich, indem es Lichter und Schatten dämpft.

Zinkgelb. — Der Firnis verändert es nicht. Das Licht macht es stark grünlich und dämpft den Glanz der Farbe.

Dunkles Chromgelb. — Der Firnis macht es gelb und verdunkelt den Ton. Die Mischung mit Weiß verändert den Ton ein wenig. Das Licht dämpft ihn stark.

Asphalt. — Der Firnis macht ihn leicht gelblich. Die Mischung mit Weiß erhellt die Farbe. Das Licht verwischt vollständig die nicht gefirnißten hellen Töne und dämpft den gefirnißten Ton bedeutend.

Antimongelb. — Der Firnis verändert den Ton nicht. Das Licht scheint es leicht gelb zu machen.

STARK WIDERSTEHENDE FARBEN:

Marsbraun. — Der Firnis macht es leicht gelblich und reinigt den Ton. Die Mischung mit Weiß verändert es, indem es dasselbe gelblich macht. Das Licht verändert leicht die Schatten und die Lichter.

Kobaltgrün. — Der Firnis macht es leicht bläulich. Die Mischung mit Weiß verändert den Ton nicht merklich. Das Licht läßt es ins Blaue spielen.

Marsgelb. — Der Firnis macht den Ton gelblich, indem er es reinigt. Die Mischung mit Weiß macht es ebenfalls gelblich. Das Licht verändert die hellen Stellen nicht, aber es bräunt die Schatten.

Marsorange. — Der Firnis reinigt die Farbe, indem er sie leicht gelblich macht. Die Mischung mit Weiß verändert den Ton nicht merklich. Das Licht verändert die hellen Stellen nicht, aber es verdunkelt die Schatten.

Gebrannte Umbra. — Der Firnis reinigt den Ton ohne ihn zu ändern. Die Mischung mit Weiß verändert den Ton nicht. Das Licht dämpft die hellen Stellen.

Smaragdgrün. — Der Firnis reinigt den Ton. Die Mischung mit Weiß macht es bläulich. Das Licht dunkelt leicht und macht bläulich.

Indischrot. — Der Firnis färbt den Schatten etwas orangeartig. Die Mischung mit Weiß macht den Ton gelblich. Das Licht verändert die Schatten nicht, aber es dunkelt die hellen Stellen, indem es sie leicht orangeartig färbt.

Marsviolett. — Der Firnis macht die dunklen Stellen sehr schwach bläulich und die hellen gelblich. Die Mischung mit Weiß macht es blau. Das Licht dunkelt es leicht.

Indischgelb. — Der Firnis dunkelt den Ton leicht. Die Mischung mit Weiß macht ihn gelb. Das Licht dämpft den Ton ein wenig.

Veronesergrün. — Der Firnis reinigt den Ton. Die Mischung mit Weiß verändert ihn nicht. Das Licht bräunt es leicht, besonders die nicht gefirnißte Farbe.

MITTELMÄSSIG WIDERSTEHENDE FARBEN:

Malachitgrün. — Der Firnis hat wenig Einfluß. Das Licht verändert die helle, nicht gefirnißte Farbe gründlich, indem sie dieselbe gelb macht und stark dämpft. Die gefirnißte Farbe wird leicht gedämpft. Der beharrliche Einfluß des Firnisses wird sehr merklich bei dieser und der folgenden Farbe.

Scheelgrün. — Der Firnis verändert den Ton leicht ins Blaue. Die Mischung mit Weiß macht es leicht gelb. Das Licht verändert den Ton gründlich, wenn er nicht gefirnißt ist,

indem es ihn gelb macht und etwas weniger dämpft als die vorhergehende Farbe.

Schüttgelb (Stil de grain). — Der Firnis dunkelt die Tiefen und macht die Lichter gelb. Die Mischung mit Weiß wird durch das Licht stark gedämpft.

Roter Zinnober. — Der Firnis macht ihn leicht gelb. Die Mischung mit Weiß dämpft ihn. Das Licht erhält den Ton, dämpft aber den nicht gefirnißten Ton stark.

Grüner Lack. — Der Firnis dunkelt den Ton und macht ihn blau. Die Zeit macht das Helle gelblich. Das Licht zerstört die gelbe Materie und läßt den Ton fast ins reine Blau spielen.

Kapuzinerlack. — Der Firnis dunkelt den intensiven Ton. Die Mischung mit Weiß läßt ihn ungefähr auf derselben Stufe. Das Licht verändert ihn gründlich, dämpft den Ton, zerstört alles Gelbliche und macht ihn violettrot. Diese schlechte Farbe verliert die Eigenschaft des orangeroten Tones um violett zu werden. Sie ist zweifellos gleich der vorhergehenden aus zwei Farben zusammengesetzt, aus einer violetten und einer gelben; diese ist weit weniger widerstandsfähig als die erste.

Mineralgelb. — Der Firnis verändert es nicht. Das Licht dämpft es stark, indem es die Farbe grünlich macht.

Gelber Lack. — Der Firnis reinigt und macht ihn gelb. Die Mischung mit Weiß macht ihn gelb. Das Licht dämpft bedeutend die gefirnißten Lichter und verwischt die nicht gefirnißten vollständig.

Karmin. — Der Firnis vermehrt die Leuchtkraft des dunklen Tons, reinigt ihn und dunkelt den hellen Ton. Die Mischung mit Weiß wird stark violett. Das Licht verändert nicht merklich den intensiven gefirnißten Ton, aber schwärzt den nicht gefirnißten und verwischt völlig die hellen Töne.

Karminlack. — Der Firnis erhöht bedeutend die Leuchtkraft des dunklen Tons und dunkelt leicht den hellen. Die Mischung mit Weiß wird stark violett. Das Licht verändert nicht merklich den dunklen gefirnißten Ton, verlöscht fast den nicht gefirnißten, indem es einen sehr gedämpften und hellen orangeroten Ton zurückläßt. Die Lichter, besonders die nicht gefirnißten, werden gänzlich zerstört.

DIE VERÄNDERUNGEN DER FARBEN BEI KÜNSTLICHEM LICHT

Für denjenigen, der mit der Farbengebung zu tun hat oder ihr ein näheres Interesse entgegenbringt, wird es auch von Wert sein, zu wissen, welchen Veränderungen die Farben unter der Einwirkung des künstlichen Lichts ausgesetzt sind.

Die verschiedenen Lichtfarben, welcher wir uns zur Beleuchtung bedienen, sind teils gelber, teils rötlicher und stets tiefer im Ton als das Tageslicht, so daß dies immer, im Gegensatz zu dem künstlichen Licht, kälter (bläulicher) erscheint und dem andern an Helligkeit weit überlegen ist.

Da im künstlichen Licht die gelben Lichtstrahlen vorwiegen und die blauen und violetten Strahlen mehr zurücktreten, so ist es leicht erklärlich, weshalb das gelbe Licht den Charakter der Mehrzahl der Farben wesentlich verändert. Das Übergewicht des Gelben das auf alle Farben mehr oder weniger Einfluß gewinnt, ist es denn auch, welches namentlich allen gelben Pigmenten arg mitspielt, so daß sie mitunter ganz farblos, fast weiß erscheinen. Das kommt eben daher, weil die blauen und violetten Strahlen in so geringer Menge vorhanden sind, daß sie den Gegensatz zum Gelb nicht genügend betonen können; ein weiterer Grund beruht darin, daß das verwandte künstliche Licht dem gelben Farbstoff auch noch Licht, also Farbe entnehmen wird.

Eine überraschende Veränderung unterm künstlichen Licht erfährt das Blau, besonders das tiefe dem Rötlichen zuneigende, also Ultramarin und auch Kobaltblau; beide büßen die Schönheit ihrer Farbenwerte gänzlich ein. Manche tiefe Nuancen erscheinen fast schwarz, während die nach dem Grünlichen zustrebenden Töne, wie Cyan- und Türkisblau, widerstandsfähiger sind. Deshalb ist auch Grün bei künstlichem Licht besser verwendbar als Blau; man braucht bei seinem Auftreten selbst nicht vor der Verwendung der sogenannten giftig-grünen Töne zurückzuschrecken, denn diese gewinnen eher bei künstlichem Licht, da sie ein milderes Aussehen annehmen.

Eine Reihe Beobachtungsresultate, die bei reinem Sonnenlicht, sowie bei gleichmäßigem Tageslicht (also ohne direkte Sonnenbeleuchtung) und bei dem jetzt vielfach verwendeten

elektrischen Glühlicht vorgenommen worden sind, mögen hier folgen:

Roter Zinnober: Bei Sonnenlicht feurig — Tageslicht kälter — Glühlicht, wenn auch tiefer im Ton als im Sonnenlicht, so doch fast ebenso feurig.

Krapplack: S. kräftig, mit einem Stich ins Gelbliche — T. am schönsten (sein Charakter gelangt hier am besten zur Geltung) — G. gleichfalls kräftig, jedoch mehr zum Zinnober neigend.

Purpur: S. feurig — T. wesentlich kälter — G. tiefer und feurig.

Tiefes Rotviolett: S. sehr feurig — T. wesentlich tiefer und kälter — G. farbig, jedoch rötlicher als beim T.

Tiefes Blauviolett: S. lebhaft, mit einem Stich ins Rötliche — T. am gesättigsten — G. stark verändert, weniger farbig und rötlicher.

Helles Rotviolett: S. feurig — T. kälter und bläulicher — G. farbig und tief.

Helles Blauviolett: Weist dieselben Veränderungen auf wie die tiefe Farbe.

Ultramarinblau: S. lebhaft — T. tiefer jedoch kräftig — G. rötlicher und weniger farbig.

Mineralblau: S. am leuchtendsten — T. tief und farbig — G. ganz gebrochen und wesentlich tiefer.

Preußischblau: S. erhält einen Stich ins Gelbliche — T. am kräftigsten und reinsten — G. erscheint wesentlich tiefer.

Dunkelgrüner Zinnober: S. farbig und reizvoll — T. weniger lebhaft aber kräftig — G. stark bläulich gefärbt.

Hellgrüner Zinnober: S. lebhaft — T. gedämpft — G. Stich ins Orangefarbige.

Schweinfurter Grün: S. leuchtend — T. kälter und bläulicher — G. wieder wärmer und tiefer.

Chromgelb: S. sehr wirksam — T. grünlicher Schimmer — G. farbloser ins Weißliche spielend.

Orange: S. am feurigsten — T. mit kalt-rötlichem Schein — G. wieder verwandt mit dem vom Sonnenlicht erzeugten Ton, nur tiefer.

Schwarz: Bei allen drei Lichtgattungen gleichmäßig wirkend.

Weiß: Mit bläulichem Schein wirkt bei Tageslicht besser, mit gelblichem Schein dagegen vorteilhafter bei Lampenlicht.

Überraschende Farbenveränderungen zeigen auch die Versuche mit changierenden Seidenstoffen. So erscheint ein zartes Violett, welches am Tage mit zarten bläulichen Lichtern und rötlichen Schatten changiert, bei künstlichem Licht die entgegengesetzten Kontraste, die jedoch an Wirkung nicht viel einbüßen. Ein anderer Stoff, Blau und Gelb changierend, mit goldigen Lichtern, bläulichen Schatten und rötlichen Reflexen, verliert beim Glühlicht jede Wirkung, erscheint tot und farblos. Zartes Gelbgrün, mit Rosa wechselnd, büßt nichts von seiner schönen Wirkung ein, macht nur einen tiefer getönten Eindruck. Die schwierige Kombination von Grün und Blau (Ultramarin) am Tage höchst reizvoll wirkend, erweist sich für künstliches Licht ganz unbrauchbar; dagegen sieht tiefes Moosgrün mit Goldgelb auch bei Glühlicht vorteilhaft aus. Ein im Dreiklang Grün-Blau-Rot changierender Stoff erreicht auch beim Glühlicht eine schöne Wirkung, indem er rote Lichter, grüne Schatten und violette Reflexe annimmt.

DIE BEHANDLUNG BEIM AUFTRAGEN UND MISCHEN DER FARBEN

Mischen oder brechen, heißt die natürlichen Farben so untereinander mengen, daß eine künstliche Farbe entsteht. Diese Mischungen, welche von zwei, drei und mehr Farben gemacht werden, nennt man Töne oder Tinten. Vermalt man diese Töne in verschiedenen Abstufungen ineinander, so daß sie in allmählichen Übergängen sich miteinander verbinden, so bezeichnet man diese Übergänge als Halbtöne, Mittel-, Zwischen- oder Mezzotöne.

Je schöner und reiner die Hauptfarben sind, um so schönere und reinere Mischungen entstehen daraus. Aber nicht alle Farben können gleichgut gemischt werden, und manche, die für sich allein gebraucht werden, können gute Dienste tun, während sie in Verbindung mit anderen oftmals wenig gute Eigenschaften verraten, ja mitunter geradezu schädliche Einflüsse ausüben.

Damit die Farben beständig frisch, blühend, lebhaft und in ihrer natürlichen Kraft verbleiben, ist es ratsam, nicht zu viele

Farben auf einmal zu vermischen und die einzelnen Töne möglichst bestimmt und ohne sie zu vertreiben, hinzusetzen. Ein Gemälde gerät am besten, sobald die Töne in ihren vorher bestimmten Werten an die ihnen zugewiesenen Stellen aufgetragen und unberührt gelassen werden. Die Erfahrung lehrt, daß diejenigen Farbentöne, die durch allzu langes Malen gequält worden sind, schließlich trübe und gleichsam getötet werden. Ferner ist beim Farbenauftrag zu beachten, daß für die Wirkung des Tons die mehr oder weniger starke Impastierung mitspricht.

Gewöhnlich muß jedes Gemälde mehrmals überarbeitet werden. Den ersten Farbenauftrag nennt man Untermalung, deren Anlage jedoch für das Ganze bereits von wesentlichem Einfluß ist. Bei der darauf folgenden Übermalung ist besonders darauf zu achten, daß die Lokalfarben möglichst bestimmt und kräftig zur Erscheinung kommen. Bei nochmaliger Überarbeitung werden die Lichter erhöht und die Schatten vertieft. Bei der Verstärkung der Schattenpartien können auch Lasuren angewandt werden. Mitunter können Lasuren auch dazu dienen, gewisse reine und starke Farben zu erzielen, indem man, um ein lebhaftes Violett zu erreichen, mit Rot untermalt und mit Blau darauf lasiert, oder um ein möglichst intensives feuriges Rot hervorzubringen, kann man mit Zinnober untermalen und ein tiefes Lackrot darüberlegen.

Ist die Malerei an sich sachgemäß ausgeführt, so wird das Nachgelben nur ganz wenig stattfinden und den Gesamteindruck in keiner Weise stören, da sogar häufig beobachtet werden kann, daß ein momentanes Gelbwerden durch den Einfluß des Lichts wieder beseitigt wird. Die Angewohnheit vieler Maler, ein in Arbeit befindliches Ölgemälde, um es vor Staub zu schützen, mit der bemalten Seite der Wand zuzukehren, während es austrocknet, ist durchaus nicht ratsam, weil auf diese Weise durch die Lichtentziehung das Nachdunkeln gefördert wird. Dagegen empfiehlt es sich, das Bild während des Trockenprozesses auf der Staffelei zu belassen und den oberen Teil nach vorn zu neigen. Will man der Malerei noch weiteren Schutz angedeihen lassen, so tut man am besten, durchsichtigen Gazestoff darüber zu hängen.

Eine andere Ursache, das Nachdunkeln der Farben herbei-

Tafel XVI



RAFFAEL · MADONNA DELLA SEDIA

zuführen, entspringt aus dem allzulangen Arbeiten an einer Stelle, weil durch das fortgesetzte Übermalen der Trockenprozeß gestört wird und dann sogar ganz überraschende unliebsame Erscheinungen auftreten können. So habe ich z. B. beobachtet, daß auf der Brustpartie eines Frauenaktes, den mein Freund Sch. gemalt hatte, ein dunkler, fast kreisrunder Fleck in der Größe eines Fünfmarkstücks entstand, und alle Bemühungen, durch Übermalen ihn wieder zu entfernen, fehlschlugen, da er stets durch die Übermalung wieder zum Vorschein kam. Eine andere Erklärung für dies Vorkommnis, als die, daß der Untermalung keine Zeit gelassen war um auszutrocknen, habe weder ich noch mein Kollege zu finden gewußt. Die Technik der Ölmalerei verlangt unbedingt die Berücksichtigung — sofern ein Bild nicht al prima gemalt ist —, daß jeder erneute Farbenauftrag genügend austrocknen muß, bevor ein Weiterarbeiten vorgenommen werden kann.

Weit mehr jedoch als das Öl, kann ein schlechter, zu bleihaltiger Firnis und vor allem bleihaltiges Sikkativ ein Nachgelben oder Nachdunkeln verursachen. Das Sikkativ ist zweifellos im Hinblick auf das Dunkelwerden der gefährlichste Feind der Ölfarbe. Leider ist es besonders beim Studienmalen im Freien oftmals nicht zu entbehren, um ein schnelleres Trocknen herbeizuführen.

Das Austrocknen eines Farbenauftrags hängt zunächst von der mehr oder weniger starken Impastierung ab. Bei ganz dünn behandelten Partien, die weiter durchgebildet werden sollen, kann die Wiederaufnahme der Arbeit schon nach einigen Tagen erfolgen, bei stärkerem Auftrag ist es angebracht, womöglich einige Wochen zu warten, ehe mit der weiteren Übermalung begonnen wird. Daß die Malweise bei der Ölfarbentechnik auch nach dieser Richtung hin Sorgfalt und Geduld verlangt, geht am besten daraus hervor, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der völlige Trockenprozeß, also ein absolutes Festwerden des Farbenauftrags, in den meisten Fällen über ein Jahr währt. Wer diese Tatsache nicht außer Augen läßt, der wird sich gern bescheiden und sich an eine zweckentsprechende sorgfältige Handhabung der Ölfarbe gewöhnen. Die guten Folgen dieser Einsicht werden hinsichtlich der Beständigkeit seiner Arbeiten auf dem Gebiet der Ölmalerei dann auch nicht ausbleiben.

DAS NACHDUNKELN DER FARBEN

Das Nachdunkeln beziehungsweise Gelbwerden der Ölfarben kann aus verschiedenen Ursachen entspringen. Daß diejenigen Farbstoffe, die mit Öl oder Firnis versetzt werden, im allgemeinen eine tiefere gesättigtere Tönung annehmen, ist allgemein bekannt. Diese Vertiefung des Tons erreicht ihren Höhepunkt, sobald das betreffende Pigment vollständig mit dem betreffenden Bindemittel durchtränkt ist; ein weiterer Zusatz von Öl würde auch keine weitere Veränderung im Gefolge haben.

Für die Zubereitung der Ölfarben kommen besonders das Leinöl und Mohnöl in Betracht, während das Nußöl selten verwendet wird. Diese Öle haben die Eigenschaft, sich an der Luft zu einer festen Masse zu verdichten, ohne an Durchsichtigkeit zu verlieren. Da das Leinöl von Natur aus einen gelblicheren Schein als das Mohnöl besitzt, so wird das letztere hauptsächlich für die hellen Farben, wie Weiß, Neapelgelb etc., verwandt. Der Ölzusatz für die verschiedenen Farben ist ganz verschieden, da die eine Farbe schneller als die andere gesättigt ist. Im allgemeinen brauchen die Deckfarben weniger Öl als die durchsichtigen Lasurfarben, dafür sind die letzteren aber leichter geneigt nachzudunkeln als die ersteren.

Da trotz der innigen Verbindung von Farbkörper und Öl bei der auf die Leinwand oder Holztafel aufgetragenen Farbe dennoch das Bestreben vorhanden ist, daß eine freilich für das Auge nicht wahrnehmbare Scheidung der beiden Stoffe stattfindet und dabei das Öl als der leichtere Teil sich an die Oberfläche erhebt, so ist ein gewisses Nachgelben der Ölfarben kaum zu verhüten. Der warme Goldton der Mehrzahl unserer alten Galeriebilder spricht vernehmlich von dieser Veränderung, die jedoch in den meisten Fällen keine Beeinträchtigung der Gesamtstimmung im Gefolge hat, ja als verbindende Patina oft genug die Einheitlichkeit der malerischen Erscheinung zu heben vermag.

Um das Nachgelben des Öls zu mildern, kann man auch Waschungen vornehmen, namentlich bei der festgetrockneten Untermalung. Zu diesem Zweck nimmt man laues (nicht heißes) Wasser und ein wenig Seife und wäscht mit einem weichen Schwamm die Bildfläche ab. Dies muß jedoch schnell geschehen,

da sonst die Seife die Farbe angreift, auch muß sofort fleißig mit klarem Wasser nachgespült werden. Ist bei der Untermalung stark impastiert worden, ist es angebracht, die überschüssige Farbe zum Teil abzuschleifen, was am besten mit Ossa sepiae (jedoch nicht trocken, sondern mit Wasser) geschieht, denn Bimsstein nimmt leicht zu viel von dem Farbenauftrag fort; danach wird man die Beobachtung machen, daß sodann der obere Teil der Ölschicht entfernt und das Aussehen der Malerei ein helleres geworden ist.

Für das Nachdunkeln der Ölfarben kommt auch der zum Anreiben verwendete Firnis in Betracht. Namentlich leidet der Zinnober leicht darunter, sobald er mit einem mit Bleiglätte gekochten Ölfirnis zubereitet ist. Es verbindet sich dann ein Teil des Zinnobers (Schwefelquecksilber) mit dem im Firnis enthaltenen Blei, wodurch Schwefelblei entsteht, das einen dunkel gefärbten Körper bildet. Die Verwendung bleihaltiger Ölfirnisse ist demnach für die Ölmalerei möglichst zu vermeiden und statt dessen die mit borsaurem Manganoxydul bereiteten Firnisse anzuwenden.

DIE SCHLECHTEN EIGENSCHAFTEN DES BLEIWEISS

Das Bleiweiß besitzt so wenig gute Eigenschaften, daß es eigentlich auf der Palette eines Malers keinen Platz finden sollte. Es ist erwiesen, daß es durch den in der Atmosphäre vorkommenden Schwefelwasserstoff geschwärzt wird. Häufig ist es wahrzunehmen, daß mit diesem Weiß gehöhte Lichter auf Zeichnungen mitunter gebräunt, öfters sogar ganz schwarz erscheinen. Wie schädlich diese Veränderung bei zarten Farbennüancen ist, braucht nicht erst weiter erörtert zu werden. Ferner findet bei den in Öl angeriebenen Zubereitungen dieser Farbe eine Zersetzung des Öls statt, welche durch das im Bleiweiß enthaltene Bleioxyd stattfindet; sodann geht im Verlauf längerer Zeit zwischen den Säuren des Öls und der Säure des Bleioxyds eine Veränderung vor, indem eine ölsaure Bleiverbindung hervorgerufen wird, die Bleiseife bildet. Dadurch verliert das Bleiweiß seine ursprüngliche Deckkraft, um deretwillen es gerade so geschätzt ist und wird mit der Zeit immer durchsichtiger, weshalb es vorkommen kann, daß etwaige Untermalungen oder

Spuren der Aufzeichnung durch das Weiß wieder zum Vorschein kommen können. Soviel mir bekannt, haben sich bereits viele Maler entschlossen, das Bleiweiß ganz von ihrer Palette zu verbannen und dafür ausschließlich das Zinkweiß zu verwenden. Diese Farbe hat zwar nicht die gleiche Deckkraft, die das Bleiweiß besitzt, dafür ist es aber in Verbindung mit anderen Farben von absoluter Beständigkeit. Der schnell wieder verschwindende schöne Schein des Bleiweiß wiegt daher die später auftretenden üblen Nachteile nicht auf.

ALLGEMEINE BETRACHTUNGEN

Wer da glaubt, das Kunstschaffen lasse sich durch vorgeschriebene abstrakte Regeln leiten, der irrt sich. Wenn wir dennoch in der Kunst nach Regel und Gesetz suchen, so beruht die Erklärung hierfür darin, daß wir das durch unser Auge der Vorstellungskraft übermittelte sinnlich Wahrnehmbare mit der auf Wissen beruhenden Verstandestätigkeit in Einklang bringen wollen. Mag die künstlerische Empfindung auch noch so hoch stehen, so kann sie bei der künstlerischen Betätigung die ordnenden Begriffe des Verstandes nicht entbehren. Weder aus bloßer Inspiration noch aus reiner Verstandestätigkeit kann jemals ein vollendetes Kunstwerk entstehen. Und das Auf- und Niedergehen der Kunst, wie wir es im Verlauf verschiedener Perioden beobachten können, ist nur die Folgeerscheinung des vermehrten oder verminderten Gleichgewichts jener beiden Faktoren.

Wir leben jetzt in einer Zeit, die zwar reges Interesse zur Kunst betätigt, aber zweifellos einer Aufbesserung des Verhältnisses jener Faktoren bedarf. Denn wir stehen in einem „Kampf um die Kunst“, wie ihn vielleicht noch keine rückliegende Periode gezeitigt hat, weil eben die Begriffe vom eigentlichen Wesen der Kunst weit auseinandergehen.

Das Aufleben der neueren Kunst begann mit der Bekämpfung jener Übertreibung des Idealistischen, die seit dem Anfang des vergangenen Jahrhunderts sich auf allen Gebieten des Geisteslebens geltend machte, und so trat als notwendige Reaktion und Gegenströmung gegen ein falsches Ideal der rückhaltlos vordringende Realismus auf den Plan. Der Weg zur

Natur schloß gleichzeitig das Streben zur Wahrheit in sich, die nun als höchstes Ziel des Künstlerischen verkündet ward. Die entthronte Schönheit blieb verbannt und die Häßlichkeit nahm ihren Platz ein. Die Gesetzmäßigkeit wurde verdrängt von der schrankenlosen Freiheit, und das Haschen nach immer Neuem und Seltsamen gab das Leitmotiv für viele künstlerische Schöpfungen ab. Die Folge war eine weitverbreitete Blasiertheit und das Abnehmen der Fähigkeit, sich an schlichten, naiven Darstellungen zu erfreuen. Selbst die Frage nach dem Zweck der Kunst war als überwunden betrachtet worden. Die Kunst sollte nur Selbstzweck sein, mithin war der Künstler souverän und brauchte nicht danach zu fragen, ob nicht doch vielleicht sein Werk auch allgemeinen Zwecken zu dienen hätte.

Wohl soll uns im Kunstwerk eine ganze Persönlichkeit gegenüberstehen, vor allem der Künstler sein Selbst zu vollem Ausdruck bringen und uns in einem Bilde oder Bildwerk zeigen, wie er die Natur ansieht. Bringt er dabei Ordnung in alle Teile seines Werkes, so erweckt er jene Harmonie, welche die Schönheit zu unmittelbarer Folge hat. Auf diese Weise, und nicht anders, sind die größten Kunstwerke aller Zeiten entstanden. Je stärker das Naturempfinden des Künstlers, je inniger seine Demut vor der Erhabenheit der Natur war, um so bedeutsamer gestaltete sich sein Werk. Aus so hingebendem Schauen heraus wuchsen die herrlichen Tempelbauten der Griechen empor, entstanden jene unerreichten, maßvollen und schönheitstrunkenen Gebilde der menschlichen Gestalt, welche die fruchtbare Phantasie ihrer Urheber von allem Erdenrest befreite und in Götterbilder verwandelte. Das gläubige Schauen ließ weiter die gotischen Dome der Christenheit, Michelangelos Peterskirche, Raffaels Madonna Sixtina, Dürers Passion erstehen. Der Glaube war es, der Dantes göttliche Komödie, die höchsten Offenbarungen der Musik ins Leben rief. So hat das Höchste in der Kunst immer im Dienste des Göttlichen gestanden!

War das Auftreten des Realismus für die Entwicklung der modernen Kunst ein unbedingtes Erfordernis, so hat er seine Mission erfüllt. Und mag der Hexentanz des naturalistischen Treibens sich auch noch so toll gebärden, die Blüten am Baum der Kunst mitunter noch so seltsame Formen annehmen — das

Ungesunde und Übertriebene, welches sich oftmals so brutal in den Vordergrund drängt, wird ebenso versiegen, wie einst der falsche Idealismus unterlag und eine neue abgeklärte Kunst wird erstehen. Denn Stürme verwehen und Wolken zerteilen sich.

Nicht deshalb schufen Antike und Renaissance — die in bezug auf die Darstellungsmittel in Form wohlgeordneter Rythmen, Linienführung, Größenverhältnisse und Farbengebung so vollendetes, dem Anschein nach mit großer Leichtigkeit hervorbrachten — weil sie in Besitz besonders anwendbarer Regeln gelangt waren, sondern weil ihr Sinn bei der Naturbeobachtung und der Kunstbetätigung unausgesetzt dem deutlichsten Bewußtsein zustrebte und ihr Empfinden für Maß und Linienführung als reinsten Ausklang stets die begrifflich festzustellende Linie zu erreichen trachtete. Daß Kunstgefühl und Wissen im Wesen der Kunst begründet sind, bestätigt uns auch einer unsrer größten Forscher der Neuzeit, Helmholtz, indem er sagt: „Die Seele und das Auge des Schauenden verlangen nicht etwa das Vorbild zum Verwechseln ähnliche Nachbild, sondern es genügt ihnen ein solches, welches an dem Vorbilde beobachtende Proportionen, wiewohl in sehr beschränkter Skala wiedergibt und so an die umfangreicheren Proportionen und die energischeren Gegensätze des Naturvorbildes erinnert."

Für die richtige Ausübung der Kunst der Malerei ist es unerläßlich, sich mit der Überlieferung und Erfahrung der früheren hohen Stilperioden vertraut zu machen. Zunächst ist jedoch das Kennenlernen des Handwerklichen die erste Vorbedingung für die sachgemäße Beherrschung jedweder Kunst, die nur durch zweckentsprechende Betätigung erlernt werden kann. Denn nicht die Kenntnis der Theorien allein, sondern erst die in langwierigen Versuchen erworbene Praxis verleiht dem Künstler seinen festen Standpunkt, von dem aus er die seiner individuellen Veranlagung entsprechenden Beziehungen zur Kunst zu finden vermag.

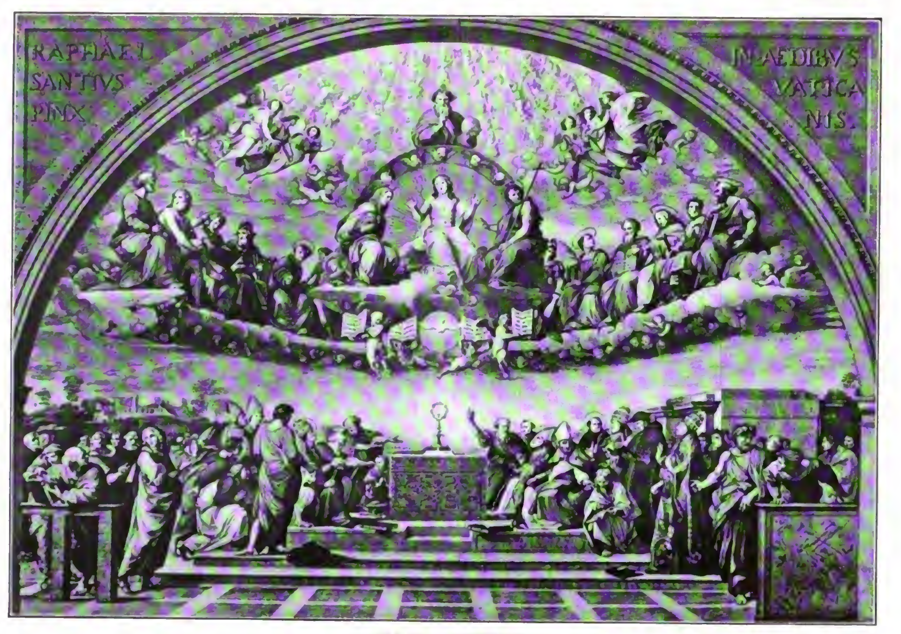
Jeder wahre und eigenartige Künstler wird bemüht sein, einen seinem Wesen analogen Stil zu finden, in welchem er seine Anschauung zum Ausdruck bringt. Je stärker sich ein künstlerischer Charakter zu äußern vermag, um so leichter vermögen wir uns den von ihm hervorgerufenen künstlerischen Eindrücken hinzugeben und sogar geneigt sein, im momentanen Schauen seine

Art und Anschauung als die allein maßgebende zu halten. Eine starke zielbewußte Künstlerpersönlichkeit hat, für sich betrachtet, immer recht, denn sie bedeutet eine in sich abgeschlossene Welt an die wir glauben, weil sie uns in dem Maße zu überzeugen weiß, daß sie unsere Anschauung zu der ihrigen macht. Da es nun aber viele Künstlerpersönlichkeiten gibt, so treten naturgemäß auch viele Möglichkeiten ästhetischen künstlerischen Empfangens und Gestaltens und somit auch mannigfache Stilarten auf. Auch hier behält das Wort: „Viele Wege führen nach Rom—" seine unumstößliche Wahrheit. Daher wird jede wahre künstlerische Ausdrucksweise mit unwiderstehlicher Anziehungskraft, ja oftmals mit unerklärlicher Gewalt jeden kunstempfänglichen Menschen im Augenblick des Betrachtens so gefangen nehmen, daß die eine Darstellungsweise die andere auszuschließen scheint, obgleich im Grunde genommen keine imstande ist, der anderen von ihrer Macht der Überzeugung etwas zu nehmen, die ungeschwächt erhalten bleibt und sofort in Kraft tritt, sobald wir uns unbefangenen Sinnes und unbeeinflußten Empfindens ihrem Eindruck wieder hingeben. Wohl ist die geniale Kraft einer eigenartigen Individualität für das Erschaffen künstlerischer Werke unbedingtes Erfordernis, aber trotzdem ist das Wesen künstlerischen Verständnisses keineswegs mit der Erkenntnis der individuellen Eigenart erschöpft, da dieses Wesen in seinem ganzen Umfang über das Individuelle weit hinausreicht. Nicht besser können wir dies erklären, als daß wir uns an Schopenhauers tiefdurchdachtes Wort erinnern: daß alles künstlerische Schauen Selbstentäußerung sei. Daß die hierzu erforderliche Kraft einen Hinweis bildet für die Bedeutung der Persönlichkeit im künstlerischen Schaffen, ist ohne weiteres zuzugeben, bei alledem bleibt die Persönlichkeit dennoch nur das Mittel zum Zweck, der weit über ihr hinausliegt.

Wohl bedingt künstlerisches Schaffen absolute Freiheit, und wenn Feuerbach sagt: „Wo die freie Schöpfung fehlt, weht kein Flügelschlag der Poesie", so trifft er damit den Kern der Sache. Aber bei alledem kann das bloße Sichauslebenlassen einer einzelnen, auch noch so starken Persönlichkeit, nicht das Endziel der Kunst sein, ebensowenig wie es anderseits das mehr oder weniger objektive Erfassen und die Wiedergabe eines bloßen Naturausschnittes in realistischer Tendenz sein kann — Unzulänglich-

keiten, an denen unsere Zeit nur allzu sehr krankt. Dagegen kraft einer gefühls- und gestaltungsmächtigen Persönlichkeit, mit Hilfe klarer Erkenntnis und ganzer Hingebung an die Erscheinungswelt sich aufzuschwingen zum überpersönlichen, göttlichen Bewußtsein der Einheit jener unendlichen gestaltenreichen Vielheit, — das ist Künstlertum, aus dem der erlösende, befreiende Segen quillt, den wir großen Schöpfern und ihren Werken verdanken. Wir werden den als einen wirklichen Künstler ansehen, der mit seinem persönlichen Schauen und Darstellungsvermögen uns durch seine Werke jenes Bewußtsein verschafft, daß wir von ihnen den Eindruck der Einheit und harmonischen Schönheit empfangen, die den Begriff Stil bestimmt. Denn dieser wird immer nur aus der Verschmelzung des Persönlichen mit dem Allgemeinen, aus der Verbindung des Individuellen mit dem Unendlichen entspringen. Daher kann eine bedeutsame künstlerische Form nur in der engen Beziehung der persönlichen Eigenart zur organischen Gesetzmäßigkeit, nie aber aus persönlicher Willkür entstehen. So werden wir in jeder großen künstlerischen Schöpfung den nach ewigen (freilich undefinierbaren) Gesetzen geregelten Ausdruck einer Notwendigkeit wiederfinden.

Darum ist der Wert aller wahrhaft großen Erscheinungen in der Kunst der gleiche, der Segen, den sie uns spenden, ein und derselbe. Mit gleicher eindringlicher Sprache werden deshalb die Meisterwerke der Antike, ebenso wie die der italienischen und der nordischen Blütezeit zu uns reden; denn so mannigfaltig und verschiedenartig die Wege auch immer sein mögen, welche die Schöpfer jener Werke eingeschlagen haben, so sind sie dennoch zu ein und demselben höchsten und letzten Ziele gelangt, das auch wir zu erkennen vermögen, sofern wir nur beim Betrachten unsere eigene kleine Persönlichkeit zur vollen Hingabe zwingen können, weil dies die einzige Möglichkeit ist, den Eindruck des Künstlerischen in seiner ganzen Tiefe zu empfangen. Wohl mag dem Einzelnen dieser oder jener Weg besonders zusagen und er für gewisse Künstlerpersönlichkeiten besondere Vorliebe empfinden, sofern er aber in Wirklichkeit künstlerischer Hingabe fähig ist, wird er nun keineswegs den Schluß ziehen, daß die von anderen betretenen Wege irrig seien und für ihn belanglos. Fühlen wir uns von Michelangelo oder



RAFFAEL · DISPUTA

Raffael besonders angezogen, so brauchen darum Dürer, Holbein, Rembrandt u. a. unserem Verständnis nicht fern zu stehen. Wir müssen uns immer vergegenwärtigen, daß auch diese gewaltigen Persönlichkeiten mit ihrer genialen Schaffenskraft ausnahmslos Kinder ihrer Zeit gewesen sind und ihre angeborenen Eigentümlichkeiten von ihrer Volksrasse abhängig waren.

Es fehlt nicht an Leuten, die da meinen, daß durch wissenschaftliche Untersuchungen die Inspiration des Künstlers gehemmt werde und das Kunstwerk darunter leide. Diejenigen, die derartige Ansichten hegen, bedenken garnicht ein wie starker und unumgänglicher Faktor das Handwerk auch in jeder Kunst ohne Ausnahme bildet. Ohne langwierige Sprech- und Bewegungsübungen wird kein Schauspieler, ohne fortgesetzte Übungen in der Tonbildung kein Sänger Ersprießliches geschweige Hervorragendes zu leisten imstande sein. Welche mühevollen Übungen muß der ausübende Musiker unternehmen, bevor er auf irgend einem Instrument zu einer gewissen technischen Fertigkeit gelangt und selbst der komponierende Musiker hat langjährige kontrapunktische Versuche zu machen, bevor er daran denken kann einen musikalischen Satz zu Papier zu bringen. Und so wird auch der bildende Künstler seine Kunst nur um so sicherer beherrschen, und um so freier schaffen, je mehr er sein Wissen bereichert und dadurch sein Können vermehrt; denn, sagt Ostwald sehr treffend: „Die Wissenschaft ist überall dazu da, die Praxis zu erleichtern, indem sie erkennen läßt, was wesentlich und was unwesentlich ist."

Die widersprechenden Ansichten über die Kunst lassen sich auf einen tiefwurzelnden Irrtum über das Wesen des Schönen zurückführen. Einerseits wird das Schöne angesehen als das Anmutige, Gefällige und Anziehende, anderseits als täuschender Schein, äußerlicher Gedankenprunk, als schimmernde Hülle eines verzärtelten Gemüts, das den Verstand verwöhne, das reine Wahrheitsgefühl zu schwächen drohe. Viele bedenken gar nicht, daß das Schöne in der Kunst die Kämpfe und Leiden des Lebens umkleidet, die Regungen des Gewissens und die Schrecken der Vernichtung aufdeckt. Es offenbart in seiner ästhetischen Freiheit die ewige moralische Notwendigkeit, es entfaltet das Schöpferische der Menschenkraft und unterwirft sie wieder den unum-

gänglichen göttlichen Gesetzen; es demütigt unser Freiheitsgefühl, wo es vermessen sich erhebt, und stellt es in erhabener Weise wieder her, wo wir uns entsagend in die ewige Ordnung fügen. Hierbei kann gewiß von keinem behaglichen und bestehenden Wohlgefallen die Rede sein, denn wir sind im Gegenteil tief gerührt, schmerzlich erschüttert oder durch das lebendige Bewußtsein unserer irdischen Beschränktheit wehmütig gestimmt. Wir empfinden nicht jene prickelnde Lust, die das Reizende in uns zu entzünden pflegt, es erfreut uns nicht der sinnreiche Wechsel der Gedanken oder angenehmer Eindrücke: unser Wohlgefallen hat sich gleichsam aus der Region der üppigen Vegetation in jene Höhen geschwungen, wo die Fernsicht in das Ewige zur unbegrenzten Ehrfurcht hinreißt und der ungestüme Tatendrang sich zur unbedingten Hingebung an die göttlichen Dinge verklärt.

Das Streben nach dem Schönen ist eine natürliche, nicht künstliche Äußerung des menschlichen Geistes, und die intellektuelle Bildung nach ihren verschiedenen Stufen kann wohl für die Erzieherin, jedoch nicht für die Mutter der Künste gelten.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß das ästhethische Gefühl sich am Naturschauen, das selbst aus der unbeschränkten Vernunft hervorging, entwickelte, das in der modern-sentimentalen Weise mit ihrer spezifisch elegischen Stimmung nicht möglich war. Weit nachhaltiger wirkte dabei der religiöse Antrieb.

Welche Richtung nun auch der vernünftige Geist einschlagen mag, so wird ihn stets die Idee leiten, die im Kunstwerk in Verbindung des Wahren und Guten den harmonischen Dreiklang bilden muß und die Schönheit einschließt. Das Schöne entsteht im Auge der Seele und wird nicht wahrgenommen von denen, welchen dieses Auge verschlossen ist oder fehlt. Der Künstler, der das Objekt erzeugte, war dabei durch das gleiche Vermögen tätig, welches er durch dies Objekt wieder in Tätigkeit setzt. So wird bei dem im Genuß des Schönen schwelgenden Beschauer ein ähnlicher Zustand hervorgerufen, in welchem der Künstler sich während der Produktion seines Werkes befand. So wird die zum Ausdruck gebrachte Idee begeistern, wie sie ihren Schöpfer ursprünglich selbst begeistert hat.

Wohl hat die Kunst nicht die Aufgabe, uns zu bürgerlichen und moralischen Tugenden zu erziehen, aber sie arbeitet allen

erdenklichen Tugenden vor, indem sie die Gemeinheit bekämpft, aus der alle sittlichen Übel entspringen. Die Gemeinheit kennt nur sinnliche Triebe und Zwecke, sie benutzt die Intelligenz lediglich als Werkzeug zur Befriedigung ihrer niederen Instinkte; sie weiß von keinem Fortschritt, von keiner Vollkommenheit, daher auch von keiner absoluten Tugend.

In der Kunst spricht man von einer Nationalität, jedoch niemals von dieser in der Wissenschaft. So war die Kunst des Altertums im vollsten Sinne national, weil sie mit der Religion, den Sitten, der Politik im engsten Zusammenhang stand. Sie diente dem Glauben, den moralischen Vorstellungen, den patriotischen Gefühlen, sie kam jenen Empfindungen, Anschauungen, Bestrebungen zuhilfe, die der ganzen sozialen Tätigkeit des Volkes zugrunde lagen; darum läuterte sie die religiösen, sittlichen und staatlichen Ideen und gelangte zu jener einheitlichen klaren und mustergiltigen Vollkommenheit, weil sie natürlich und ungezwungen am frischen, gesunden Baume des Lebens wuchs, während wir fast immer ein Gedachtes, Abstrahiertes unterlegen und sogar aus der Geschichte gewöhnlich ein Überlebtes, Ausgestorbenes hervorheben. Für uns ist ein unübersehbares Gebiet des Vergangenen seinem Geiste nach wirklich vergangen, bei den Alten hing es als lebendiges Glied organisch mit der Gegenwart zusammen. Was den Griechen in der Gestalt des Schönen erschien, erkannte das ganze Volk und erfreute sich daran; wir dagegen brauchen, um ein klares Verständnis zu gewinnen, gewissermaßen einen Cicerone, dessen Erklärungen unser Empfinden merklich abkühlt.

Aus den Ruinen des Altertums erretteten zwar die Künstler den Funken des Schönen und trugen ihn ins Christentum. Hier nun wurde die Zerrissenheit des Menschen vollendet; denn im Mittelalter teilte Natur und Geisterreich, Diesseits und Jenseits, Glauben und Wissen die Menschheit in zwei feindliche Lager. Dann aber blühte die Kunst zum zweitenmal auf, um die zerrissene Harmonie der menschlichen Kräfte wieder herbeizuführen, und Kunst und Wissenschaft feierte die höchste Versöhnung. Die Wissenschaft sieht ihre Ideen in den Gebilden der Kunst verwirklicht. Der Künstler schafft mit dem vollen Bewußtsein der hohen Ideen, die er in seinen Werken zur Anschauung bringen

will. Im Ideale begründet sich die Versöhnung, welche die Wirklichkeit zu versagen scheint. Darum sollen auch für uns die Ideale kein leerer Wahn sein, weil sie sich nicht in der Außenwelt zeigen und deshalb wollen wir festhalten an den Worten unseres Schiller:

Drum edle Seele, entreiß' dich dem Wahn,
Und den himmlischen Glauben bewahre!
Was kein Ohr vernahm, was die Augen nicht sahn,
Es ist dennoch das Schöne, das Wahre.
Es ist nicht draußen, da sucht es der Tor,
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.

LITERATUR

Ernst Berger, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. München, Georg Callwey.

Ernst Brücke, Die Physiologie der Farben. Leipzig, S. Hirzel.

John Burnets, Prinzipien der Malerkunst. Leipzig, A. H. Payne.

Walter Crane, Die Grundlagen der Zeichnung. Leipzig, Hermann Seemann Nachf.

Adolf Ehrhardt, Bouviers Handbuch der Malerei. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

Otto Gennerich, Lehrbuch der Perspektive für bildende Künstler. Leipzig, F. A. Brockhaus.

H. v. Helmholtz, Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig, S. Hirzel.

Adolf Hildebrand, Das Problem der Form. Straßburg, J. H. E. Heitz.

Ludwig Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers. Leipzig, Karl W. Hiersemann.

A. Keim, Technische Mitteilungen. München, A. Keim.

Max Klinger, Malerei und Zeichnung. Leipzig, Georg Thieme.

Heinrich Ludwig, Die Technik der Ölmalerei. Leipzig, Wilhelm Engelmann.

W. Ostwald, Malerbriefe. Leipzig, S. Hirzel.

Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Wien, Wilhelm Braumüller.

M. P. L. BOUVIERS Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde.

Siebente Auflage. Nach der sechsten Auflage gänzlich neu bearbeitet von Professor Ad. Ehrhardt nebst einem Anhang über Konservierung, Regeneration und Restauration alter Gemälde. 8°, XVII und 419 Seiten. 1895.

Preis 8 Mark.

Dieses Werk wird allen, die sich ernstlich und eingehend, praktisch und theoretisch mit der Ölmalerei beschäftigen wollen, sehr gute Dienste leisten; denn, nicht nur die Technik der Ölmalerei, sondern auch das Material, dessen sie sich bedient und seine Verwendung sowie das Malgerät und seine Handhabung sind sachgemäß genau darin beschrieben. Die sorgfältige genaue und ausführliche Art, mit welcher alles für die Künstler Beachtenswerte behandelt worden ist, wird von ganz besonderem Nutzen für diejenigen Anfänger sein, welche überhaupt noch garnicht in das Gebiet der Kunst eingeführt sind, weder durch Unterricht, noch genügendem Verkehr mit Künstlern. Aber auch fortgeschrittenen Künstlern wird die Kenntnis des inneren Zusammenhanges aller technischen Vorschriften und Anweisungen von Nutzen sein, gewiß auch das, was über die Bestandteile des Materials (Farben, Öle, Malmittel, Firnisse) mitgeteilt wird, sowie der ganze Abschnitt über Erhaltung, Auffrischung und Wiederherstellung der Gemälde.

EHRHARDT, Die Kunst der Malerei.

Eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst. Nebst einem Anhang zur Nachhilfe bei dem Studium der Perspektive, Anatomie und der Proportionen. 8°, XX und 295 Seiten mit 53 Tafeln und Text-Illustrationen in Holzschnitt. Zweite Auflage. 1895. Preis 10 Mark.

Das Werk zerfällt in 4 Abteilungen. Die erste gibt eine Übersicht über alles, was von jedem, der die Malerei gründlich betreiben will, erlernt werden muß. Nach einer allgemeinen Einleitung über Begabung und die Mittel der Darstellung behandeln die einzelnen Kapitel die Zeichnung, insbesondere das Zeichnen nach gezeichneten Vorlagen, nach Gipsabgüssen, der menschlichen Figur, nach dem lebenden Modell, weiter Gewandstudien, Beleuchtung, Kunstgeschichte, Komposition, die Ölmalerei in allen ihren Stufen, sowie das benötigte Material und Handwerkzeug.

In der zweiten Abteilung wird die Besonderheit und Eigenart der verschiedenen Kunstzweige, der Fächer der Malerei in bestimmter und knapper Darlegung erörtert, insbesondere die Porträt-, Historien-, Genre-, Landschafts-, Tier-, Architektur-, Blumen- und Stilleben-Malerei.

Die dritte Abteilung beschäftigt sich speziell mit den Bedingungen für die Architekturmalerei und spricht über monumentale, dekorative, Wand-, Tempera-, Fresko-Malerei, über Präparation der verschiedenen Flächen, Bindemittel, Farbenbehandlung etc.

Die vierte Abteilung endlich bringt in Kürze das für Maler Notwendige aus der Perspektive, eine ausreichende Anatomie des menschlichen Skeletts und der Muskeln mit zahlreichen Abbildungen und Tabellen über Ursprung, Ansatz und Wirkung der Muskeln;

Prospekte stehen Interessenten zur Verfügung.

das letzte Kapitel handelt von den Maßen und Verhältnissen des Menschen nach Gottfried Schadows »Polyklet« und bringt vier Tafeln Abbildungen aus letzterem.

Über das Ziel seines Werkes äußert sich der Verfasser selbst mit den Worten: Das letzte Ziel aber aller und jeder Anleitung ist, dem Lernenden zu der vollen Freiheit zu verhelfen, alles machen zu können, was und wie er will.

BERLING, Kunstgewerbliche Stilproben.

Ein Leidfaden zur Unterscheidung der Kunst-Stile mit Erläuterungen. Für Kunstgewerbeschulen, gewerbliche Fortbildungs- und Fachschulen sowie zum Selbstunterricht für Laien, Kunstfreunde und Gewerbetreibende. Mit 248 Abbildungen auf 30 Tafeln. Auf Veranlassung des Kgl. Sächs. Ministeriums des Inneren herausgegeben von der Direktion der Königl. Gewerbeschule zu Dresden. 2. vermehrte Auflage. 1902. Preis 2 Mark.

Der Text gibt eine knappe Geschichte vom Auftreten und den Wandlungen der einzelnen Stile, weckt das Verständnis für ihre Eigenart. Gegen 248 besonders für den Zweck ausgewählte und gezeichnete Abbildungen geben typische Beispiele für jede Periode der Kunst im Abend- und Morgenlande an den Erzeugnissen der verschiedensten Gewerbe.

BISCHOF, Architektonische Stilproben.

Ein Leitfaden. Mit historischem Überblick der wichtigsten Baudenkmäler. Mit 101 Abbildungen auf 50 Tafeln. Gr. 8°. 1900. Preis 5 Mark.

Max Bischofs architektonische Stilproben bilden das von weiten Kreisen erwartete und begehrte Gegenstück zu den oben angezeigten kunstgewerblichen Stilproben von Prof. Berling.

Die 101 Abbildungen, alle eigens für das Buch gefertigte treffliche Autotypien nach sorgfältig gewählten photographischen Aufnahmen, geben die schönsten und charakteristischsten Baudenkmale, von den ägyptischen bis zu den modernsten, groß und scharf wieder. Sie führen mit Hilfe des kurzen und klaren Textes leicht und sicher in die Kenntnisse der Baustile ein.

DAY, Alte und neue Alphabete.

Für den praktischen Gebrauch nebst einer Anleitung über „Die Kunst im Alphabet". Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Autorisierte deutsche Bearbeitung. Kl. 8° mit 74 Seiten Text und 175 Seiten Abbildungen. In Leinen gebunden. 1906. Preis 5 Mark.

Die 2. Auflage dieser beliebten Sammlung enthält über 180 vollständige alte und neue Alphabete. Die Auswahl erstreckt sich über die früheste historische Zeit bis zum 19. Jahrhundert. Aus allen Perioden erscheinen Arbeiten aus Stein, Erz, Schiefer, Marmor,

Holz, gemalter und Schreibschrift. Zur Ergänzung ist eine ganze Anzahl von Alphabeten für das Werk eigens neu gezeichnet und ausgeführt worden. Die Abteilung der modernen Schriften enthält Proben von Walter Crane, Otto Hupp, Franz Stuck, dem Verfasser selbst u. v. a.

VOSS, Bilderpflege.

Ein Handbuch für Bilderbesitzer. Die Behandlung der Ölbilder, Bilderschäden, deren Ursache, Vermeidung und Beseitigung. 8°. 75 Seiten mit 12 Lichtdrucktafeln. Elegant kartoniert. 1899. Preis 4 Mark.

Dieses Handbuch bietet die Beantwortung jeder Frage, die in bezug auf Behandlung und gute Erhaltung von Ölbildern entstehen kann. In Privathäusern, wie auch in öffentlichen Galerien leiden wertvolle Kunstschätze durch die Unklarheit über ihre Behandlung, und es entstehen Schäden, die auf einfache und leichte Art hätten vermieden werden können. Dazu erteilt das Handbuch die Anweisung.

ANDERSON-SPIERS, Die Architektur von Griechenland u. Rom.

Eine Skizze ihrer historischen Entwickelung. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Konrad Burger. Gr. 8°. 375 Seiten Text mit 185 Abbildungen in demselben und auf besonderen Tafeln. In elegantem Leinenband. 1905. Preis 18 Mark.

Das vorliegende Werk hat bei seinem Erscheinen in England so großen Beifall gefunden, daß auch eine deutsche Ausgabe freundlicher Aufnahme in den in Betracht kommenden Interessentenkreisen sicher sein durfte. Seine Entstehung verdankt es einer Reihe von Vorträgen, welche W. J. Anderson 1896—1897 in der Kunstschule von Glasgow über die Geschichte und Entwickelung der griechischen und römischen Architektur hielt. Die ersten vier Kapitel des Buches sind Anderson allein zuzuschreiben. Für die folgenden ist der mit ihm befreundete R. Phené Spiers, der nach dem Tode Andersons die Herausgabe und Vollendung des Werkes übernahm, verantwortlich.

Dem Übersetzer ist es gelungen, die häufig auftretenden Sprachschwierigkeiten zu überwinden. Durch eine angeschlossene Erklärung der technischen Ausdrücke, durch ein Literaturverzeichnis, ein Verzeichnis der Abbildungen und ein allgemeines Register wird der praktische Wert des Buches erhöht, so daß auch dem Laien und dem Studierenden Gelegenheit gegeben wird, seine Kenntnisse und Anschauungen zu erweitern.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Leipzig. KARL W. HIERSEMANN.

Druck von Emil Herrmann senior, Leipzig.



